



فعل القراءة

نظرية في الاستجابة الجمالية

المشروع القومي للترجمة

126

جانج إيسر

الوهاب علوب

المشروع القومى للترجمة

فعل القراءة

نظرية فى الاستجابة الجمالية

تأليف

ڤولفجانج إيسر

ترجمة

عبدالوهاب علوب

هذه ترجمة كاملة لكتاب

DER AKT DES LESENS

by

Wolfgang Iser

Munchen, wilhelm Fink, 1976

عن الترجمة الإنجليزية بعنوان

THE ACT OF READING

The John Hopkins University Press, 3rd print, 1984

(1st print, 1978)

مقدمة المؤلف

لما كان النص الأدبى لا يؤدى إلى أية استجابة إلا حين تتم قراءته فمن المستحيل وصف هذه الاستجابة **Wirkung** دون تحليل عملية القراءة أيضًا. إذن فالقراءة هى محور هذه الدراسة، فهى تحرك سلسلة كاملة من الأنشطة تعتمد على كل من النص وعلى ممارسة بعض الملكات الإنسانية الأساسية. والتأثيرات والاستجابات ليست سمات متأصلة فى النص ولا فى القارئ ؛ فالنص يمثل تأثيراً محتملاً يتم التوصل اليه من خلال عملية القراءة.

وقطبا النص والقارئ يشكلان بالإضافة إلى التفاعل الذى يحدث بينهما أرضية قد تقوم عليها نظرية للتواصل الأدبى. فمن المفترض أن العمل الأدبى شكل من أشكال التواصل؛ فهو يتصل بالدنيا وبالبنى الاجتماعية السائدة وبالأدب. ويكمن هذا التداخل فى إعادة ترتيب هذه الأنساق الفكرية والاجتماعية التى يثيرها النص؛ وإعادة الترتيب تكشف عن التواصل باعتباره هدفًا، وهى تتم من خلال عدد من التعليمات المحددة. وصياغة النص فى شكل مجموعة تعليمات هى محور الفصول التى تتناول النص (الباب الثانى). وأى وصف لعملية القراءة لابد أن يلقى الضوء على الانفعالات الأولية التى يثيرها النص فى نفس القارئ. وضرورة التزام القارئ بالتعليمات تشير ضمناً إلى أن معنى النص هو شئ مفكك عليه أن يجمع أجزاءه. لذا فإن عمليات تجميع المعنى هى موضوع الفصول التى تتعلق بالقراءة (الباب الثالث). إلا أن هذين البابين لا يزيدان عن مجرد وصف للعنصرين المتلازمين فى علاقة تهدف إلى وضع القارئ فى موقف يعتبر النص رد فعل له. وهذه العلاقة فى حد ذاتها فى حاجة إلى زخم يحركها لكى تحقق الهدف الحقيقى.

وتركز الفصول الأخيرة (بالباب الرابع) على عناصر إثارة التفاعل والتى تعد شروطاً ضرورية لكى يتمكن القارئ من تجميع معنى النص فى عملية من الجدليات الإبداعية.

إذن فلابد من تحليل الاستجابة الجمالية من حيث العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما. وهى تسمى «استجابة جمالية» ؛ لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تنبع من النص، مما يدل على أن الكتاب يعد نظرية فى

الاستجابة الجمالية **Wirkungtheorie** وليس نظرية فى جماليات التلقى **Rezeptionstheorie**. وإذا كانت دراسة الأدب تنبع من اهتمامنا بالنص فلا سبيل لإنكار أهمية ما يحدث لنا خلل هذا النص. لذا فلابد من النظر إلى العمل الأدبى لا بوصفه وثيقة تسجل شيئًا له وجود فعلى، بل بوصفه إعادة صياغة واقع مصوغ بالفعل، مما يؤدى إلى ابتكار شئ لم يكن له وجود من قبل. وبالتالى فإن أية نظرية عن الاستجابة الجمالية تواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقف غير متبلور وفهمه فهمًا حقيقيًا. أما أية نظرية عن التلقى فهى تتعامل دائمًا مع قارئ تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية. وأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تكمن جذورها فى النص؛ أما أية نظرية عن التلقى فتنشأ من أحكام القارئ.

ولابد لأية نظرية أن تكون فى طبيعة معنى من المعانى، وهو ما ينطبق أيضًا على الوصف الحالى للعمليات التى تتم استثارة الاستجابة الجمالية فيها من خلال عملية القراءة؛ إلا أن تحليلاً كهذا من شأنه أن يقدم إطارًا يمكننا من تقويم الإدراكات والتأويلات الفردية لنص من النصوص فى علاقتها بالظروف التى تحكمها. ومن المهام التى توكل لأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تيسير المناقشة الذاتية للتأويلات الفردية. ومن الواضح أن هذا التوجه هو رد فعل للسخط الناجم عن تحول تأويل النص تدريجيًا إلى غاية فى حد ذاته. وما أن تحقق مثل هذه الأنشطة الاكتفاء الذاتى فلابد من التركيز على الافتراضات التى تقوم عليها. ومن الآثار الجانبية لهذه الدراسة تأمل الافتراضات المسبقة التى تعتور كلاً من القراءة والتأويل.

والنظرية التى نتناولها هنا لم تخضع لأية اختبارات تطبيقية. فلا يهمنا أن نثبت صدقها بقدر ما يهمنا أن نساعد على إيجاد إطار لتحديد معالم الدراسات العملية لرد فعل القارئ وتوجيهها. ولما كان كل من الواقع العملى والتاريخ لا يقدم إجابات واضحة عن طواعية كان علينا أن نبدأ بحثنا بصياغة التساؤلات الدقيقة التى نود أن نطرحها على الواقع والتاريخ. ولكن لما كانت نفس هذه التساؤلات مشروطة ، فإن علينا أن نسعى لتحديد طبيعة الافتراضات التى تقوم عليها وطبيعة النتائج المترتبة عليها. وهنا يكمن جوهر النظرية التى نعرضها فى هذا الكتاب.

صحيح أن النقد الأدبى ينبغى أن يلقى الضوء على أنشطته وبالتالى أن يستقى مادته من توجهاته نحو النصوص الأدبية؛ إلا أن هذه العملية لو أريد لها أن تصل إلى نتائجها المنطقية فلابد أن تؤدى إلى النظر فى العوامل التى لم يتم التطرق إليها حتى الآن إلا لمامًا. ولو صح أن شيئاً ما يحدث لنا عن طريق النص الأدبى وأننا لا نستطيع أن نستغنى عن خيالاتنا - بغض النظر عن رأينا فيها - يبرز التساؤل عن الوظيفة الحقيقية للأدب فى تكوين الإنسان فى مجمله. وهذا الجانب الأنثروبولوجى من النقد الأدبى اكتفينا بالإشارة إليه ضمن الأفكار التى نعرض لها، ولكن يحدونا الأمل فى أن

تكون هذه الإشارات كافية لتوجيه الانتباه إلى مجال للدرس له أهميته لكنه لايزال بكرًا.

ولكى لا يغرق الكتاب فى التجريدية التامة تم إيراد أمثلة على كثير من الأفكار النظرية، بل إن بعضًا من هذه الأفكار نشأ من خلال الأمثلة. وهذه الأمثلة التوضيحية لا يُقصد بها أن تكون تأويلاً لنص من النصوص، بل لمجرد الإيضاح لا أكثر. وقد عمدنا إلى الإبقاء على هذه الأمثلة فى أضيق نطاق حتى لا نستغرق فى تفسير تفاصيل السياق.

أ. الموقـــف

التأويل الأدبي: دلالة أم تداولية؟

١. الفن الجزئى - التأويل الكلى

"الصورة فى البساط" لهنرى جيمس كمقدمة

قام هنرى جيمس **Henry James** بنشر رواية **The Figure in the Carpet** (الصورة فى البساط) عام ١٨٩٦؛ وهى قصة قصيرة يمكن اعتبارها تكهنًا بفرع من المعرفة كان لايزال فى طور النشأة فى ذلك العهد إلا أنه سرعان ما ساءت سمعته. والمقصود هنا هو ذلك النمط من التأويل الذى يهتم أكثر ما يهتم بمعنى العمل الأدبى. وقد نفترض أن قصد هنرى جيمس ألا يكون عمله تنبؤًا بمستقبل النقد الأدبى؛ وبالتالى فهو حين يتخذ من بحثه عن المعنى هدفًا أوليًا، فإنه كان يتعامل مع شئ ذى صلة بجمهور القراء فى عصره. فالنصوص الأدبية عامةً تشكل رد فعل للمواقف المعاصرة وتلفت الى المشكلات التى تحددها معايير عصرها ولو أن هذه المعايير لم تقدم حلولاً لها. ويدل اختيار جيمس لموضوعه على أن الوسائل التقليدية لدخول عالم الأدب كان لابد أن يكون لها جانبها العكسى، والكشف عن هذا الجانب العكسى يلقى ظلالاً من الشك على وسيلة دخوله. والمعنى الضمنى الكامن فى ذلك هو أن البحث عن المعنى قد يبدو للوهلة الأولى طبيعيًا وغير محدد، لكنه فى حقيقة الأمر شديد التأثر بالمعايير التاريخية ولو أن هذا التأثر لم يكن فى دائرة الوعى. ومع ذلك فإن ركود المعايير التاريخية دائمًا ما يبين عن مدى نقصها، وهو ما عجل بانهيار هذا النمط من التأويل الأدبى. وقد تنبأت رواية جيمس بهذا الانهيار بصورة مباشرة.

ولكى نتفهم المشكلات المطروحة فى هذا الصدد بصورة أكثر تفصيلاً، علينا أن نلقى نظرة عن كثب الى الموقف الذى يتناوله جيمس فى روايته هذه.

إن محور رواية الصورة فى البساط هو معنى آخر رواية كتبها فيريكرز. فهناك وجهتا نظر مختلفتان حول هذا المحور؛ وجهة نظر الراوى بضمير المتكلم، ووجهة نظر صديقه كورفيك. وكل ما نعلمه من اكتشافات كورفيك ينهار أمام العبارات التى يقولها الراوى بضمير المتكلم. ولكن حين يتضح لكورفيك أن ما يبحث عنه الراوى غير مجد، يصبح من المحتم على القارئ أن يقاوم منظور الراوى. وسيجد فى ذلك أن بحث الراوى عن المعنى يتخذ فى حد ذاته أبعاد موضوع مستقل، ويصبح فى النهاية موضعًا للاهتمام النقدى من جانب القارئ. هذا إذن هو الموقف والتكنيك.

في بداية القصة يباهي الراوي – وسنسميه الناقد – بأنه أماط اللثام في عرضه عن المعنى الخفي لآخر قصة لفيريكرز، وأنه يتساءل الآن عن رد فعل الكاتب إزاء «ضياع اللغز».(١) ولو كان التأويل يتأتى باعتصار المعنى الخفي من النص فمن المنطقي أن يتم تأويل العملية على أنها تعود بالخسارة على المؤلف، وهو أمر له نتيجتان تتخللان القصة بأكملها.

أولاً، باكتشاف المعنى الخفي يكون الناقد قد حل أحجية، ولا يتبقى له شئ يفعله سوى أن يهنئ نفسه على ما حقق من إنجاز.(٢) فماذا بوسع المرء أن يفعله حيال معنى تمت صياغته وعرضه بعد تجريده من كل ما به من إلغاز؟ ونظراً لأنه كان لغزاً فمن الممكن للمرء أن يبحث عنه، ولكن ليس هناك بعد ذلك ما يثير الاهتمام إلا مهارة الباحث. وقد يود الناقد أن يلفت جمهور قرائه ومنهم فيريكرز نفسه إلى ذلك.(٣) ولا غرو أنه يفاجئنا في هيئة شخص مادي النزعة.

ومع ذلك فإن هذه النتيجة ذات أهمية ثانوية إذا ما قورنت بالأخرى. فإذا كانت وظيفة التأويل تتمثل في استنباط المعنى الخفي من النص الأدبي فهذا يشمل بعض الافتراضات الخاصة؛ «فإذا كان الأمر كذلك، فقد يخفي المؤلف معنى واضحاً يحتفظ به لنفسه للاستهلاك المستقبلي – وقد يكون هناك افتراض آخر؛ فمع وصول الناقد تحين ساعة الحقيقة، فهو يدعي أنه يخفي المعنى الأصلي ومعه السبب في إخفائه».(٤) وهو ما يؤدي بنا الى المعيار الأول الذي يرشدنا الى الطريق؛ فإذا كان كشف الناقد للمعنى يعتبر خسارة على المؤلف – كما ورد في بداية هذا الكتاب – إذن فالمعنى شئ يمكن طرحه من العمل الأدبي. وإذا كان هذا المعنى باعتباره لب العمل الأدبي يمكن حذفه من النص إذن فالعمل الأدبي يستنفد أغراضه – فالأدب يتحول بالتأويل الى سلعة استهلاكية. وهذا أمر حيوي لا للنص وحده، بل للنقد الأدبي أيضاً، فما هي وظيفة التأويل لو كان هدفه الوحيد هو استخراج المعنى وترك محارة خاوية؟ والطبيعة الطفيلية لمثل هذا النوع من النقد واضحة تمام الوضوح، وهو ما قد يضيف قوة جديدة لرفض فيريكرز لعرض الناقد باعتباره «ثرثرة عادية».(٥)

وبهذا الحكم يدين فيريكرز كلاً من التوجه الأثري (التنقيب عن المعنى) وافتراض أن المعنى شئ –كما يتضح من النص– يمثل ثروة(٦) يمكن التنقيب عنها من خلال التأويل. ومثل هذا الرفض –الذي يعبر عنه فيريكرز في حضور الناقد(٧) – لابد أن يؤدي الى الكشف عن المعايير التي تحكم التأويل. ولا مجال في ذلك للخطأ في طبيعتها التاريخية. ويدافع الناقد عن اعتداده بنفسه بدعوى البحث عن الحقيقة،(٨) ولما كانت حقيقة النص «شئ» ثبت وجوده مستقلاً عن النص، فهو يتساءل عما إذا كانت رواية فيريكرز لا تتضمن رسالة خفية (وهي رسالة كثيراً ما يفترض وجودها في كل الأحوال) أو فلسفة خاصة أو آراء عن الحياة أو «شيئاً مقصوداً غير عادي»(٩) أو على

الأقل صورة أسلوبية مشحونة بالمعنى.(١٠) ولدينا هنا رصيد من المعايير التى تميز مفهوم الأدب فى القرن التاسع عشر. فالمعنى بالنسبة للناقد يعادل هذه المعايير، وإذا أمكن استنباطها من النص باعتبارها أشياء فى حد ذاتها إذن فالمعنى ليس شيئًا يفرزه النص. ويسلّم الناقد بذلك لدرجة تدفع المرء لافتراض أن معظم قراء الأعمال الأدبية يشاركونه توقعاته. ومن الطبيعى أن يبدو للناقد أن المعنى باعتباره سراً دفينًا يمكن التوصل إليه وإخضاعه عن طريق أدوات التحليل المرجعى.

ومثل هذا التحليل يضع المعنى فى نوعين من الأطر. أولاً، هناك المزاج الذاتى للناقد، أى إدراكه الخاص ومشاهدته وحكمه الشخصى. فهو يريد أن يفسر المعنى الذى اكتشفه.

يقول بونتاليس فى مناقشته لقصة جيمس القصيرة:

«كل شئ يلمسه النقاد يصبح مسطحًا. فهم لا يريدون أقل من أن يدمجوه فى الاستعمال العام والثابت والمتعارف عليه للألفاظ فى لغة يتكون زخمها نفسه من حقيقة أنها لا تستطيع وليس لها أن تتطابق مع ذلك الاستعمال للألفاظ، بل لابد أن توجد أسلوبًا خاصًا لها. وتأويلات الناقد فيما يتعلق بنواياه لا تغير شيئًا من عمله؛ فهو فى الحقيقة يفسر ويقارن ويؤول. وهذه الألفاظ قد تثير الضيق».(١١)

ومن أسباب هذا الضيق أن النقد الأدبى حتى الآن يساعد على الهبوط بالنص إلى مجرد معنى مرجعى، على الرغم من أن هذا الاتجاه أصبح موضع شك منذ أواخر القرن التاسع عشر.

على أى، فالمرجح أنه كانت هناك حاجة ماسة لتأويل معنى العمل الأدبى، وهى حاجة كان الناقد يستطيع أن يلبيها. وفى القرن التاسع عشر كانت تقع على عاتقه مهمة الوساطة بين العمل الأدبى وجمهور القراء طالما أنه كان يؤول المعنى من منطلق توجيه الحياة. وكانت هذه المكانة السامية التى احتلها الناقد وتلك الصلة الوثيقة بين الأدب والنقد قد تمت صياغتهما بصورة صريحة على يد كارلايل عام ١٨٤٠ فى محاضراته عن «عبادة البطل»؛ وتبوأ الناقد والأديب مكانهما بين الخالدين بكلمات الثناء التالية:

«إن الأديب هادٍ يعلم الناس من عصر إلى عصر أن الله لايزال معهم فى حياتهم، وأن كل "شئ ظاهرى» نراه فى الدنيا ما هو إلا حجاب يخفى «الفكرة الإلهية عن الحياة الدنيا»، أو قشرة تخفى ما هو كامن وراء الظواهر». فهناك قداسة فى الإنسان الأديب سواء اعترف بها العالم أم لم يعترف؛ فهو ضياء الدنيا، وهو هادى العالم؛ إنه شعلة مقدسة تهديه فى مسيرته المقدسة عبر فناء الدهر».(١٢)

هذه الأنشودة الشاعرية التى تسبغ على الدنيا صفات إلهية تحدد مبدأ تحول عند جيمس بعد ذلك بخمسين عاماً الى معيار قديم فات أوانه. فالناقد الذى يصل الى ما وراء «الظواهر» يعتبر فى رأى جيمس رجلاً يبحث فى الفراغ. و«الظواهر» لم تعد فى رأى جيمس حجاباً يخفى جوهر المعنى؛ فقد تحولت فى عصره الى أداة تأتى للعالم بشئ لم يكن له وجود فى أى زمان أو مكان من قبل. ولكن إذا ظل الناقد على إصراره على المعنى الخفى، فإنه يعجز عن رؤية أى شئ كما قال له فيريكرز؛ ولا غرابة فى أن الناقد فى النهاية يعتبر عمل الروائى فى غاية التفاهة(١٣) لأنه لا يقبل الخضوع لنمط التأويل الذى يؤمن به الناقد إيماناً لا يداخله الشك. وعلى القارئ حينئذ أن يقرر ما إذا كانت هذه «التفاهة» تكمن فى رواية فيريكرز أم فى موقف الناقد.

ولننظر الآن إلى الإطار المرجعى الثانى الذى يوجه الناقد. ففى القرن التاسع عشر، كان الناقد ذا مكانة هامة لأن الأدب كان يعد بتقديم حلول للمشكلات التى عجزت عن حلها الأنساق الدينية أو الاجتماعية أو العلمية فى ذلك العصر. لذا، فقد كانت للأدب فى القرن التاسع عشر مكانة وظيفية، لأنه كان يعوض أوجه العجز الناجمة عن الأنساق التى كانت تدعى لنفسها صفة الصلاحية الشاملة. وعلى عكس الحقب السابقة، حيث كان هناك تدرج هرمى ثابت نسبيًا من الأنساق الفكرية، كان القرن التاسع عشر يفتقر إلى مثل هذا الثبات نظراً لتزايد حدة التعقيد وتعدد الأنساق وما يترتب عليه من تصادم بينها. وكانت هذه الأنساق المتصادمة، الدينى منها والعلمى، تتزاحم فيما بينها على ادعاء الصلاحية؛ فتزايدت أهمية القصص كعنصر توازن يعوض أوجه العجز الناجمة عن هذا الصدام. وكانت قدرة الأدب على احتواء كل النظريات والتأويلات الناشئة تبلغ حداً ما كان لها أن تبلغه فى القرن الثامن عشر؛ فكان قادراً على تقديم حلوله كلما وصلت هذه الأنساق الى منتهى حدود فعاليتها. فكان من الطبيعى حينئذ أن يبحث القارئ عما يحمله الأدب من رسائل ضمنية؛ إذ كان القصص يستطيع أن يقدم له ما يحتاج إليه من توجيه فيما يتصل بالمشكلات التى تركتها أنساق العصر المتعددة معلقة. ولم تكن وجهة نظر كارلايل التى ترى أن «الأدب من حيث هو أدب يعد تنبؤاً بالطبيعة وكشفاً لما تجلى من أسرار»(١٤) تتعدى حدود المألوف. وكان الناقد فى رواية جيمس يبحث أيضاً عن «السر الجلى»، ولم يكن ليقر للكتاب بأنه عمل أدبى بحق إلا إذا احتوى على رسالة.

على أية حال فقد أخفق الناقد، فالعمل الأدبى لا يقدم له الرسالة الضمنية التى يريدها؛ والمعنى لا يقبل التحول إلى «شئ». والمعايير التى كانت مقبولة فى القرن التاسع عشر لم تعد تجدى، والنص الروائى يأبى أن يعتصر ويلقى به فى القمامة.

وهذا النفى للمعايير القديمة يقابله الآن منظور كورفيك المعارض. ويبدو أنه كان يعثر على «السر»، وحين يمسك به فإن تأثيره يكون من القوة بحيث يعجز عن العثور على كلمات تعبر عن التجربة؛ فيجد أن هذه التجربة تبدأ فى تغيير حياته:

«كان هائلاً، لكنه بسيط؛ كان بسيطًا، لكنه هائل. وكان إدراكه النهائى تجربة مستقلة تمامًا».(١٥)

وهناك سلسلة من المصادفات تحول بين الناقد وبين الالتقاء مع كورفيك ومعرفة أسباب هذا التحول.(١٦) وحين يبدو فى النهاية أنهما قد التقيا، يسقط كورفيك ضحية حادث.(١٧) فيبدأ الناقد فى سبر غور زوجة كورفيك وأعمالها الأدبية كأنه مخبر سرى لغوى، وبعد موتها يبدأ زوجها الثانى دريتون دين فى بذل جهد دائب للعثور على ما يظن أنه «السر الجلى». ولكنه حين يعجز عن الخروج بأى شئ ويتحتم عليه أن يفترض أن دريتون دين لا يعرف الرسالة المحلولة الشفرة فى رواية فيريكرز، لا يسعه إلا أن يتسلى بالتشفى فى دين بدعوى أن زوجته الراحلة كانت تخفى عنه أهم شئ.(١٨) فالباحث عن الحقيقة يستطيع أن يطفئ أشواقه الملهوفة بالتشفى.

ومع ذلك فإن اكتشاف كورفيك يتم حجبه عن القارئ أيضًا؛ لأن وجهة نظر الناقد هى التى توجهه. والنتيجة، توتر لا يهدأ إلا حين ينتزع القارئ نفسه من التوجيه المفروض عليه. وهو انتزاع مشهود ؛ لأن قارئ القصص يتقبل الخطوط التى يضعها له الراوية فى العادة من خلال «إبطال احتمالات عدم التصديق». وهنا فالأرجح أن يرفض مثل هذا التقليد، لأن هذا هو السبيل الوحيد الذى يستطيع من خلاله أن يستخلص معنى الرواية. والقراءة بما لا يتفق والمزاج الشخصى عملية ليست يسيرة بالمرة، ذلك أن أفكار الناقد المسبقة – بأن المعنى عبارة عن رسالة أو فلسفة فى الحياة – تبدو طبيعية لدرجة جعلتها لاتزال تجد من يؤمن بها حتى الآن. والحقيقة أن رد الفعل تجاه الفن الحديث لايزال يتمثل فى نفس التساؤل القديم عن المعنى المفترض. وإذا كان على القارئ أن يرفض وجهة نظر الناقد، فإن عليه أن ينحى أفكاره الشخصية المسبقة جانبًا حين يقرأ، إلا أن القدرة على ذلك لا تتأتى إلا بتحميل وجهة نظر الناقد المسؤولية عن حجب ما يريد القارئ أن يعرفه. وحينئذ تتألف المسألة من إدراك القارئ تدريجيًا لعدم كفاية وجهة النظر المعروضة عليه وتحويل انتباهه شيئًا فشيئًا إلى وجهة النظر التى ظل يسلم بها جدلاً حتى الآن، وينتهى الأمر بوعيه بافتراضاته المسبقة. وحينئذ فإن «إبطال احتمالات عدم التصديق» لا ينطبق على الإطار القصصى الذى وضعه المؤلف، بل على الأفكار التى ظلت توجه القارئ نفسه. والتخلص ولو بصورة مؤقتة من هذه الأفكار المسبقة ليس بالأمر اليسير.

أدى الحجب الشديد للمعلومات عن السر الذى أخفته كورفيك إلى شحذ إدراك القارئ لدرجة تجعله لا يستطيع أن يتجنب ملاحظة الإشارات التى تتخلل البحث العقيم عن المعنى. وأهمها ما يقدمه فيريكرز نفسه للناقد، ولو أنه على عكس كورفيك يخفق فى فهمها:

«فالشئ الذى خفى عنا جميعًا كان واضحًا له دون أى لبس. كان شيئًا أعتقد أنه

كان فى طوره الأولى، كأنه صورة مركبة فى بساط فارسى. وكان ثناؤه على هذه الصورة كبيراً حين استخدمتها، واستعان هو نفسه بأخرى. وقال "إنها نفس الخيط الذى علقت به لآلئى".(١٩)

وبدلاً من أن يتمكن الناقد من الإمساك بالمعنى كشئ ملموس يواجه فراغًا خاويًا. وهذا الخواء لا يملؤه معنى مرجعى واحد، وأية محاولة للتدنى به بهذه الصورة لا تؤدى إلى شئ. ويقدم الناقد نفسه مفتاح هذه السمة المختلفة للمعنى، وهى سمة يركز عليها جيمس بإطلاق اسم «الصورة فى البساط» على روايته، ويؤكدها فيريكرز فى حضور الناقد بقوله إن المعنى تصويرى فى طابعه. وكانت هذه هى الوجهة التى اتخذها كورفيك من البداية. فهو يقول للناقد «... كان لدى فيريكرز ما هو أكثر مما تراه العين»(٢٠) وهو ما لا يجد الناقد رداً عليه إلا قوله: «حين لاحظت أن العين قد تراءى لها الغرض الذى اخترعت من أجله الصفحة المطبوعة سارع باتهامى بالحقد لأنى كنت محبطاً».(٢١)

إن الناقد لا يتنازل عن سعيه للعثور على معنى دقيق الصياغة على الورق المطبوع. لذا فهو لا يرى شيئًا سوى الفراغات التى تحول بينه وبين ما يسعى اليه بلا طائل على الورق المطبوع. إلا أن النص المصوغ كما يفهمه كل من فيريكرز وكورفيك يمثل نمطًا أو مؤشراً وضع ليوجه خيال القارئ؛ من ثم فلا سبيل لاستخلاص المعنى إلا كصورة. وتقدم الصورة الحشو لما بناه النمط النصى دون أن ينص عليه. ويمثل هذا «الحشو» شرطًا أساسيًا للتواصل. ولكن مع أن فيريكرز يطلق على هذا اسم «النمط التواصلى»، فإن التلميح لا يؤثر على الناقد، لأن المعنى عنده لا يكون معنى إلا إذا أمكن استخلاصه فى إطار مرجعى. ولا يمكن أن تنسب الصورة لنمط كهذا، فهى لا تمثل شيئًا له وجود؛ بل على العكس، فهى تأتى بشئ لا وجود له خارج الكتاب ولا على أوراقه المطبوعة. ومع ذلك فالناقد لا يستطيع أن يتبع هذه الفكرة، وإذا قبل ما يقوله فيريكرز فيما يتعلق بتكشف المعنى فى هيئة صورة، فإن هذا مرجعه على أحسن الفروض الى أنه يتخيل مثل هذه الصورة باعتبارها صورة لواقع ما لابد أن يكون له وجود مستقل قبل إتمام هذه العملية.

إنه لمن السخف أن يتخيل المرء شيئًا يواجهه بالفعل. إلا أن الناقد لا يوافق على هذا الرأى، لذا فهو يظل غير مدرك للفارق بين الصورة والحوار باعتبارهما مفهومين مستقلين لا سبيل إلى التوحيد بينهما. ويتسم موقفه بالفصل بين الفاعل والمفعول أو بين الذات والموضوع وهو ما ينطبق دومًا على اكتساب المعرفة؛ والمعنى هنا هو المفعول الذى يسعى الفاعل الى تعريفه فى ضوء علاقته بإطار مرجعى محدد. واستقلالية هذا الإطار (ظاهريًا) عن الذات هى التى تكوّن المعيار الذى يقاس به صدق التعريف. ولكن لو كان المعنى تصوريًا فى طابعه فلا مناص من أن تكون هناك علاقة بين النص

والقارئ تختلف عن العلاقة التى يسعى الناقد الى إيجادها من خلال توجهه المرجعى. والأرجح أن مثل هذا المعنى هو محصلة تفاعل بين تلميحات النص وفهم القارئ لها. كما أن القارئ لا يستطيع أن ينتزع نفسه من تفاعل كهذا؛ بل إن النشاط الذى يثيره فى نفسه يربطه بالنص ويدفعه لإيجاد الظروف اللازمة لتفعيل النص. وحين يندمج النص والقارئ بهذه الطريقة فى موقف واحد فإن الفصل بين الذات والموضوع يصبح غير ذى صلة؛ وبالتالى فإن المعنى لا يصبح موضوعًا يتم تعريفه؛ بل تأثير يتم الخضوع له.

وهذا هو الموقف الذى يبلوره جيمس من خلال وجهة نظر كورفيك. فتتغير حياته بعد أن يكتشف معنى رواية فيريكرز. إلا أن كل ما يستطيع عمله هو التعبير عن هذا التغيير الكبير - فهو لا يستطيع أن يفسر المعنى أو أن يوصله بالطريقة التى يسعى الناقد إليها. كما يؤثر التغيير على زوجة كورفيك التى تبدأ عقب وفاة زوجها فى مشروع أدبى جديد يخيِّب أمل الناقد ؛ لأنه لا يستطيع أن يستنبط التأثيرات التى تمكنه من اكتشاف المعنى الكامن لرواية فيريكرز.(٢٢)

قد يكون جيمس مغاليًا فى تقديره لتأثير العمل الأدبى، ولكن مهما كانت آراؤنا فى هذا الصدد، فمما لا شك فيه أنه قدم تفسيرًا واضحًا تمامًا لتوجهين متباينين كل التباين إزاء النص الروائى. فالمعنى بوصفه تأثيرًا يعد ظاهرة محيرة، ولا سبيل لإزالة هذه الحيرة بالتفسيرات؛ فالأولى تبطل الأخيرة. ويتوقف تفعيل العمل الأدبى على مشاركة القارئ، بل تنشأ التفسيرات من الحيدة (وتؤدى إليها أيضًا)؛ وبالتالى فهى تحبط التأثير، لأنها - أى التفسيرات - تنسب النص، أى نص، لإطار مرجعى ما؛ وبذلك فهى تقضى على الواقع الجديد الذى ينشأ عن النص الروائى. أما من ناحية استحالة التوفيق بين التأثير والتفسير فإن النمط التقليدى الشارح للتأويل فات أوانه.

استمرار المعيار الكلاسيكى للتأويل

يمكن القول إن التدنى المرجعى بالنصوص الروائية لمستوى معنى خفى منذ نشأة «الفن الحديث» على الأقل يمثل مرحلة من التأويل تنتمى الى الماضى، وهو أمر يزداد وضوحًا فى النقد الأدبى المعاصر؛ فعناوين من قبيل ضد التأويل(٢٣) أو الصدق فى التأويل(٢٤) تدل على أن كلا من المهاجمين والمدافعين يدركون أن تقنيات التأويل لم يعد من الممكن تطبيقها دون اعتبار للافتراضات المسبقة التى تقوم عليها. وتعد مقالة سوزان زونتاج بعنوان «ضد التأويل» هجومًا عنيفًا على التأويل التقليدى للأعمال الفنية:

> **«كان الأسلوب القديم للتأويل فجًا، ولو أنه كان جديرًا بالاحترام؛ فقد قام بتنصيب معنى آخر فوق المعنى الحرفى. أما الأسلوب الحديث للتأويل فهو ينقب، وهو فى**

تنقيبه يدمر؛ إنه يفتش «فيما وراء» النص عن نص فرعى هو النص الأصلى ... فالفهم هو التأويل. والتأويل هو إعادة صياغة الظاهرة بهدف إيجاد مناظر لها. من ثم فليس التأويل قيمة مطلقة (كما يعتقد معظم الناس) أو إيماءة ذهنية تكمن فى نطاق غير محدود من القدرات. فلابد من تقويم التأويل نفسه فى إطار رؤية تاريخية للوعى الإنسانى».(٢٥)

يبدو أن الفن والأدب الحديثين قد بدآ فى مقاومة الشكل التقليدى للتأويل، أى الكشف عن معنى كامن. ولو كان الأمر كذلك، فإن هذا يؤيد ملحوظة ظلت سارية منذ عصر الرومانتيكية ترى أن الفن والأدب يقاومان الشكل التقليدى لمعايير النظرية الجمالية السائدة بطريقة غالباً ما تكون مدمرة لهذه النظرية. ويعتبر الفن الشعبى من أبرز الأمثلة التى تلعب على موقف من الفن يقوم على التساؤل عن معناه. ويعد هذا فى رأى سوزان زونتاج رفضاً تاماً للتأويل:

«إن التصوير التجريدى هو محاولة ألا يكون هناك مضمون بالمعنى الشائع؛ وبما أنه ليس هناك مضمون فلا يمكن أن يكون هناك تأويل. والفن الشعبى يستعين بوسيلة عكسية للوصول الى نفس النتيجة؛ وينتهى استخدام مضمون صارخ كهذا بعدم القابلية للتأويل».(٢٦)

ولكن ما المقصود بأن الفن الشعبى لا يقبل التأويل؟ من الواضح أنه ينسخ الأشياء وبالتالى فهو يلبى التوقعات التى تدور فى أذهان معظم الناس حين يشاهدون عملاً فنياً. لكن الفن الشعبى يجعل هذا «الهدف» واضحا لدرجة تجعل التيمة الناتجة عنه هى رفض التجسد من خلال الفن. وباستعراض المغزى التمثيلى للفن، فإن الفن الشعبى يفرض «المعنى» على المؤول الذى لا يهمه إلا ترجمة العمل إلى ذلك المعنى. والناتج سمة من سمات الفن، ألا وهى أنه يأبى الترجمة إلى معنى مرجعى. إلا أن ما يفعله الفن الشعبى هو التأكيد على ما يسعى إليه المؤول فى الفن تأكيداً مبتسراً لا يترك شيئًا يفعله المشاهد إذا أصر على التشبث بمعاييره التقليدية للتأويل. ويتمثل الأثر الاستراتيجى لهذا التكنيك فى صدمة يتلقاها المشاهد الذى يريد أن يطبق مناهجه المجربة والموثوقة فى تذوق الفن.

وهناك محصلتان هامتان يمكن استخلاصهما من هذا الموقف. أولاهما أن الفن الشعبى يتخذ من تفاعله مع الميول المتوقعة لمن يشاهده موضوعاً له؛ أى أنه برفضه الصريح للاحتواء على أى معنى خفى يوجه الانتباه الى جذور فكرة المعانى الخفية، أى التوقعات المتكيفة تاريخيا فى ذهن المشاهد. والمحصلة الأخرى أن الفن كلما استعان بتأثيرات مبالغ فيها بغرض التأكيد فإن هذه التأثيرات تؤدى غرضاً استراتيجياً ولا تشكل موضوعاً فى حد ذاتها. فوظيفتها فى الحقيقة هى نفى ما تؤكده فى ظاهرها.

لذا فالفن الشعبى يتبع قاعدة أقرها سير فيليپ سيدنى منذ القرن السادس عشر فى كتابه دفاعًا عن الشعر، ألا وهى: «إن الشاعر لا يؤكد شيئًا».(٢٧) فإذا ظهر الشاعر عامداً «ليؤكد»، فهو فى الحقيقة يهدف إلى دفع قارئه أو مشاهده إلى الرفض.

إن الجفوة بين الفن المعاصر والمعايير التقليدية للتأويل لها سبب تاريخى غالبًا ما ينجح فى الإفلات من عيون النقاد المحدثين. والتطبيق المستمر لمعيار يشتمل على تفحص العمل الأدبى بحثا عن معناه الكامن إنما يدل على أن العمل لايزال يعتبر وسيلة قد تتخذ الحقيقة فيه شكلها الكامل. وقد بدأت الدعاوى الاستبدادية فى التضاؤل حاليًا؛ فى حين أن الدعاوى الشارحة للتأويل تتحول شيئًا فشيئًا إلى العالمية.

«من المعروف أن هيجل كان يرى أن الفن قد بلغ نهايته، وليس من المعروف ما إذا كان مقصده من ذلك أنه لم يعد من الممكن النظر إلى الفن باعتباره المظهر المميز للحقيقة أم غير ذلك. فلم يكن هناك حينئذ عمل فنى يمثل وسيلة يمكن للروح أن تعود لذاتها من خلاله ، وأن تتوصل إلى معرفة جوهرها بإغراقها فى تأمل ذاتها كما كان سيحدث مع شيلنج ... وحتى العالم المسيحى لم يكن أمامه إلا أن يدمج الفن فى السياق العام للدين؛ وتنوع الحياة الحديثة نفسه يجعل من المستحيل لأى عمل فنى أن يجسد مجموعا كليا».(٢٨) ولكن لو قدر لعمل من الأعمال الفنية أن ينجح فى توصيل واقع ولو بصورة جزئية، فلايزال يتحتم عليه أن يحمل فى ثناياه كل الدلالات القديمة للشكل كالتناسق والتوازن والتناغم والتكامل وما إلى ذلك، وفى الوقت نفسه أن يفند هذه الدلالات. فبدون هذه العملية يتحول الأمر إلى إيهام بوجود مجموع كلى زائف كذلك الذى يسعى الفن الإيديولوجى المعاصر لإحيائه من جديد؛ ولكن بدون دلالات الشكل يستحيل توصيل أى شئ.

هذه البنية تكشف عن وعى بأن الفن بوصفه تجسيداً للحقيقة كاملة قد أصبح شيئًا عفى عليه الزمن. لذا فمن الغريب أن نرى التطبيق المستمر لمعيار تأويلى يسعى لاستعادة الدعاوى الكونية التى هجرها الفن. وهل يزيد هذا عن مجرد أثر تاريخى من آثار الماضى؟ وما يحدث حاليًا هو أن هناك جدلية ملتوية قد نشأت، ومن خلالها يغمض أحد معايير التأويل الناجمة عن المثال الكلاسيكى للفن عينيه عن الانهيار التاريخى الماثل فى الفن الحديث. ونتيجة لذلك، فإن التأويل نفسه يتخذ طابعًا كونيًا شاملاً؛ ويبدو الأمر كما لو كانت دعاوى الفن القديمة قد انتقلت إلى التأويل، وأن التأويل قد تبنى حاليا هذه الدعاوى التى لم تعد تصلح للتطبيق على الفن. ويبدو أن التأويل يحاول أن يعوض عما فقده الفن. وتقل حدة الإلغاز حين يرى المرء معايير التأويل مطبقة بالفعل على الفن الحديث نفسه. و «معنى» الأعمال الحديثة الناتج عن ذلك يتحول إلى شئ شديد الإبهام؛ ولكن بما أن هذه المعايير تتطلب تجسيداً واضحًا، فإن الفن الحديث يوصم عادة بالاضمحلال. ففى ضوء هذه المعايير يتراجع الفن

الحديث إلى ما وراء ما تم تحقيقه بالفعل. وبذلك فإننا نواجه موقفًا غريبًا نجد فيه أحد التأويلات الثانوية بالنسبة للفن وقد لجأ حاليًا لادعاء الصلاحية الكونية الشاملة لنفسه لكي يتخذ وضعا أسمى من الفن نفسه. وقد يمكن لنا أن نرى هنا ما يحدث حين يتجاهل المعيار التقليدى للتأويل التغيرات التى طرأت على مفهوم الفن عن ذاته رافضًا الاعتراف بمحدودية المعايير التى تحكمه. وفى تطبيقه على الفن المعاصر يبدأ فى تأويل نفسه بدلاً من تأويل الفن.

كان المعيار التأويلى الذى يسعى إلى المعنى الكامن يؤدى إلى تجميد العمل الأدبى بالأنساق السائدة فى عصره والتى يبدو أن مصداقيتها كانت تتجسد فى العمل نفسه. لذا فقد كان النص الأدبى يؤخذ على أنه شهادة على روح عصره وعلى الظروف الاجتماعية التى سادت فيه وعلى الاضطراب العصبى لمؤلفه وما إلى ذلك؛ فكان يخضع للهبوط به إلى مستوى الوثيقة، وبالتالى يتم تجريده من البُعد الذى يميزه عن الوثيقة، ألا وهو الفرصة التى يتيحها لنا لكى نعايش بأنفسنا روح عصره والظروف الاجتماعية التى سادت فيه والاضطراب العصبى لمؤلفه وما إلى ذلك. ومن السمات الحيوية للنصوص الأدبية ألا تفقد قدرتها على التواصل؛ والحقيقة أن كثيرًا منها لاتزال له القدرة على العطاء على الرغم من تقادم الرسائل التى تتضمنها وزوال ما لمعانيها من أهمية. إلا أن هذه القدرة لا يمكن استنباطها من نموذج ينظر إلى العمل الفنى على أنه يمثل أنساقًا فكرية أو اجتماعية سائدة بعينها.

كان هذا النموذج يسلم جدلاً بأن الفن باعتباره أسمى أشكال المعرفة هو تجسيد للشكل الحقيقى للحقيقة ذاتها. وقد بين لنا الفن الحديث أن الفن لم يعد يمكن اعتباره الصورة التى تجسد مثل هذه الكليات، بل إن من وظائفه الأساسية الكشف عن أوجه الخلل الناجمة عن الأنساق السائدة، بل ربما تعويضها أيضًا. من ثم فلا يمكن أن تكون تعبيرًا عن هذه الأنساق؛ وبالتالى فإن النمط التأويلى الذى نشأ فى القرن التاسع عشر يوحى اليوم بالتدنى بالعمل الفنى إلى مجرد انعكاس للقيم السائدة، ويعد هذا الانطباع نتيجة طبيعية لسعى هذه المعايير لتأويل العمل الفنى أو الأدبى بالمفهوم الهيجلى، أى باعتباره «المظهر الحسى للفكرة». وفى هذا الصدد أيضًا نجد أن الفن فى عصرنا قد خلق وضعًا جديدًا؛ فبدلاً من التوافق الأفلاطونى بين الفكرة والمظهر أصبحت النقطة المحورية اليوم هى التفاعل بين النص والمعايير الاجتماعية والتاريخية لبيئته من ناحية، والحالة المزاجية المحتملة للقارئ من ناحية أخرى.

ومع ذلك تظل هناك حقيقة فحواها أن نمط التأويل فى القرن التاسع عشر قد استمرت حتى الوقت الحاضر، وإذا كان الفن الحديث لايزال يخفق فى إحداث أى تغيير جوهرى فيه، فلابد أن هناك سببًا قويًا لتمسكنا بهذه المعايير التقليدية. وقد ألمح

جورج سيمل لما يمكن أن تكون عليه هذه الأسباب:

> **«إن المرحلة الأولية للحافز الجمالى تعبر عن نفسها ببناء نسق يضع الأشياء فى صورة سيمترية ... وما أن يتم ربطها بالنسق يمكن للعقل أن يدركها فى أقصى سرعة وفى أدنى مقاومة إن جاز التعبير. وينهار شكل النسق بمجرد أن يصبح المرء نفسياً على مستوى مغزى الشئ ولا يحتاج إلى استقائه أولاً من سياق أشياء أخرى؛ كما تميز هذه المرحلة خفوت الجاذبية الجمالية للسيمترية التى يستعين المرء بها أولاً فى ترتيب العناصر ... والسيمترية تعنى من الناحية الجمالية اعتماد العنصر الفردى على تفاعلاته مع الآخر، كما أنها تشير إلى انغلاق الدائرة المتصلة بها؛ فى حين أن الأشكال غير السيمترية تعطى لكل عنصر حقًا أكثر فردية ، وتفسح مجالاً أكبر لصلات حرة وواسعة النطاق».(٢٩)**

والسيمترية هنا تُفهم بدلالاتها الكلاسيكية من توازن وترتيب واكتمال. وقد قام سيمل بتعرية البواعث الكامنة فى السعى للتوفيق بين العناصر القائمة. فالسيمترية تريح المرء من ضغوط الأشياء غير المألوفة بالسيطرة عليها فى إطار نسق متوازن. وإذا أدرك المرء أن التوفيق هو محاولة لمنازلة المجهول يسهل عليه فهم أسباب استمرار الجماليات الكلاسيكية فى ممارسة نفوذها بهذه الصورة على تأويل الفن. ولما كانت المعايير الكلاسيكية تقدم إطاراً للمرجعية يضمن درجة عالية من اليقين، فإن قيمتها تمتد إلى ما وراء جذورها التاريخية. ويبين سيمل أن السيمترية وبناء الأنساق ينتج عن قصد استراتيجى وليس لها أى طابعٍ وجودى من أى نوع. ولكن لما كان الفن فى الحقبة بعد الكلاسيكية قد تحول تدريجياً إلى فن غير تجسيدى، فقد ازداد ضعف الصلة بين العمل والتأويل وحتمية الإطار المرجعى الكلاسيكى، وكانت هذه هى الوسيلة الوحيدة لصياغة حكم على فن فى حالة تفكك مستمر ويتحول إلى مزيد من الفوضى.

ومن الأمثلة التى توضح هذا التطور مانراه فى النقد الحديث. فهو يعتبر نقطة تحول فى التأويل الأدبى لدرجة أنه يرفض العناصر الحيوية للمعيار الكلاسيكى الذى يرى أن العمل الأدبى شئ يحتوى على المعنى الكامن لحقيقة من الحقائق. وقد أوقف النقد الحديث البحث عن المعنى فيما يعرف باسم «التوجه العرَضى» **extrinsic approach**. وينصب اهتمامه على عناصر العمل والتفاعل فيما بينها. ولكن حتى فى هذا المجال الجديد نجد أن القيم القديمة لاتزال تفلح فى الزحف إليه. وتقاس قيمة العمل بتوافق عناصره؛ وهو ما يعنى بالمصطلح الحديث أنه كلما كانت هذه العناصر مفككة فى البداية وكلما زادت صعوبة الربط بينها زادت القيمة الجمالية للعمل ؛ حيث تتحد كل أجزائه فى النهاية فى وحدة متناغمة. فالتناغم وإزالة الغموض هما الدَين الذى يدين به النقد الحديث للمعيار الكلاسيكى للتأويل، ولو أنه دَين غير معترف به. إلا أن التناغم فى هذه الحالة يتخذ قيمة فى حد ذاته، فى حين أنه كان فيما مضى تابع

لظاهر الحقيقة. وهكذا فقد فصل النقد الحديث التكنيك الفنى عن وظائفه النفعية وجعله هدفًا فى حد ذاته، وبذلك فهو يضع حدوده الخاصة بنفسه ويبلغها بنفسه.

إن النقد الجديد قد غيّر اتجاه الإدراك الأدبى بتحوله عن المعانى التجسيدية وتوجهه إلى الوظائف التى تعمل داخل العمل الأدبى. وهو فى ذلك يتمشى مع عصره؛ وقد تعثر فى محاولته لتعريف هذه الوظائف من خلال نفس معايير التأويل التى كانت تستخدم لكشف المعانى التجسيدية. والوظيفة ليست معنى؛ فهى ذات تأثير، وتأثيرها لا يقاس بنفس المعايير المستخدمة فى تقويم ظاهر الحقيقة.

إن القول بأن هذا المعيار التقليدى أفلت من التغيرات التى طرأت على كل من الفن والنقد يحتاج إلى مزيد من الإيضاح. فمن الأسباب الرئيسة لبقائه أن ثبات التناغم يعد ضروريًا للقدرة على الفهم. والنصوص المطولة كالرواية أو الملحمة لا يمكن أن تكون «ماثلة» للقارئ بصورة مستمرة وبنفس درجة الكثافة. وقد أدرك أدباء القرن الثامن عشر هذه الحقيقة وناقشوا البنى الممكنة للقراءة فى رواياتهم. ومن أوضح الأمثلة على ذلك، المجاز الذى استعان به كل من فيلدنج[٣٠] وسكوت[٣١] الذى يشبّه القارئ بمسافر فى عربة عليه أن يجتاز الرحلة الصعبة عبر الرواية وهو ينظر خلل وجهة نظره المتحركة. وهو يربط بالطبع بين كل ما يراه داخل ذاكرته ويقيم نمطًا للتوافق تتوقف طبيعته ومصداقيته على درجة التركيز الذى بذله فى كل مرحلة من رحلته. ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يوجه نظرة إجمالية لتلك الرحلة.

وفى نظرة عامة للنقد الحديث لميلتن وخاصة الجنة المفقودة **Milton, *Paradise Lost*** استعان فيليب هوبسبوم بمفهوم «البلوَرة» **availability** فى وصفه لمختلف التأويلات:

> **«من الشائع القول بأن العمل الأدبى كلما طال قلت فرصة خلوه من العيوب. إلا أن هناك اتجاهًا بين النقاد لترقيع هذه العيوب لإيجاد الصلات التى قد لا يكون لها وجود بالنسبة للقراء الآخرين؛ وهذا أمر ينتج بلا شك عن مقتضيات النقد والتناقض الظاهرى فى داخله ... والمشكلة فى رأيى تكمن فى أن الناقد لكى يحتفظ بالعمل الأدبى فى ذهنه كشئ غير مفكك الأوصال عليه أن يبذل بعض الجهد فى التأويل بغض النظر عن مدى خصوصية النتيجة التى يتوصل اليها. ويبرز حينئذ الميل لنقل هذه النتيجة برمتها لجمهور القراء مع التعبير عن سخطه على الخلاف الذى لا مناص من أن يثيره عمله. ومن الأفضل بالطبع أن يسلم بأن العمل الأدبى مهما بلغت درجة تماسكه يتسم بالتفكك؟ ... وهذا هو ما أسميته بمفهوم «البلوَرة»، أى أنه طالما كانت خبرته لا تتبلور حتى لدى أكثر الكتّاب المبدعين موهبة، فإن العمل الأدبى للكاتب لا يتبلور حتى لأكثر القراء اهتمامًا».[٣٢]**

والافتقار إلى «بلوَرة» العمل الأدبى كله فى أثناء عملية الفهم التى تتم من خلال «وجهة النظر المتحركة» هو الشرط الذى يحتم بناء التوافق من جانب القارئ، وهى عملية سنناقشها بالتفصيل فيما بعد.(٣٣) فما يهمنا فى هذا المقام أن هذه العملية تستعين ببعض المعايير الكلاسيكية كالإجمال والتناغم وسيمترية الأجزاء التى يتعامل معها التأويل الخاص. والسؤال هو ما إذا كان بناء التوافق ينشأ من هذه المعايير أم لا، أو ما إذا كانت المعايير لا تساعد إلا على إضفاء الشرعية على ما ينتج عن ذلك من توافق.

وإذا أخذنا الجنة المفقودة مثالاً لنا، نجد أنه كلما قلت بلورة الملحمة ككل بالنسبة للناقد ولأى سبب، قلت درجة التوافق الذى يقيمه. وأية عناصر بالعمل الأدبى لا تتفق وهذا المفهوم الشامل، يتم حجبها. ومعنى هذا أن الافتقار إلى البلورة يعوضه استيفاء المقاييس الذاتية والعرَضية التى تميز الناقد أكثر مما تميز العمل الأدبى نفسه. فإن زادت بلورة النص وواجهت القارئ تجارب تجرد توجهاته الذاتية من الإمتاع أو قد تجعلها غير ذات صلة، فإنه يضطر الى تعديل هذه التوجهات؛ إلا أن الافتقار الى البلورة يساعد على رفع الدرجة التى يضع فيها مقاييسه، وهو ما يؤكد الشك فى أن المعنى الموحد للنص – والذى لا يصوغه النص نفسه – هو من تصور القارئ وليس من السياق الخفى. وعمليات التوافق العديدة والمتباينة التى تتم تثبت أن التأويلات لم تنشأ من المعايير الكلاسيكية، بل تستعين بهذه المعايير كمبرر لها، لأن كل نقاط التوافق تساعد على بلورة الملحمة ككل، خاصة حين تعمل التناقضات الظاهرة على مقاومة عملية التوفيق.

ويدفعنا ذلك إلى نتيجة أخرى تترتب على ملاحظات هوبسبوم. فالافتقار إلى البلورة يتحكم فى بناء التوافق فى عمليتى الكتابة والقراءة على السواء. ويستوى الناقد فى ذلك مع أى قارئ آخر، فهو من خلال التوافق الذى يقيمه يحاول أن يدرك العمل الأدبى كوحدة واحدة. وحين يقدم الناقد تأويله يكون هو نفسه عرضة للنقد، لأن بنية العمل الأدبى يمكن تجميعها بعدة طرق متباينة. وأى رد فعل معادٍ لتأويله يدل على أنه لم يكن على وعى كافٍ بالمعايير العادية التى توجهه فى بنائه لنقاط التوافق. إلا أن القارئ المعادى يكون فى نفس الموقف؛ ذلك أن رد فعله عرضة لأن تمليه المقاييس التى تتسم بالاعتيادية أيضاً. والفارق بينهما يكمن فى أن الناقد يجب أن يسعى حينئذ لإيضاح أسباب ملاءمة بنائه للتوافق مع العمل الأدبى المقصود. فإذا لجأ حينئذ إلى المعايير الكلاسيكية للتأويل سيظل هناك شك فى أنه يستعين بالمعايير الجمالية لكى يبرر فهمه الخاص. ولا يجب أن ننسى أن المعايير الكلاسيكية للتأويل كانت تقوم على افتراض أن كل عمل أدبى يمثل مظهر الحقيقة، وهو ما يحتاج إلى التناغم بين مختلف العناصر حتى يمكن قبولها.

أما عملية بناء التوافق فهى مسألة مختلفة تمامًا. فهى كبنية للفهم تتوقف على القارئ لا على العمل، وبذلك فهى مقيدة بالعوامل الذاتية ومن قبلها بتوجهات القارئ القائمة على العادة. وهذا هو السبب في شيوع التناقضات الظاهرية فى الأعمال الأدبية الحديثة –وهو ما لا يعزى لسوء بنائها؛ بل لأن هذه النقائص تساعد على تعويق الفهم، وبالتالى فهى تجبرنا على رفض توجهاتنا العادية باعتبارها غير كافية. وإذا حاول المرء أن يتجاهل هذه النقائص أو أن يدينها بوصفها عيوبًا إذا قيست بالمعايير الكلاسيكية، فإنه يحاول بذلك أن يجردها من وظيفتها. ويمكن قياس تكرار مثل هذه المحاولات بعدد التأويلات التى تحمل عنوان «دليل القارئ الى .....».

وهنا يكمن أحد الأسباب الرئيسة لاستمرار تطبيق المعايير الكلاسيكية للتأويل. فقد يستعان بها فى الحكم على قيمة العمل الأدبى وفى إيجاد التوافق بين الأجزاء «المتبلورة» من النص؛ وبذلك يمكن جعل القرارات الذاتية العديدة المختلفة التى يتخذها القارئ خلال عملية بناء التوافق كما لو كان يمليها جميعًا معيار واحد. بالإضافة إلى ذلك، يمكن القول إن السيمترية التى تفرضها هذه المعايير تضمن إطارًا مرجعيًا يمكننا من فهم غير المألوف، بل من السيطرة عليه أيضًا. إذن فمن الواضح أن طول بقاء هذه المعايير بعد نشأتها يعزى لهذه العوامل. ومن المراجع التى يبدو أنها تنطبق على مختلف عمليات الفهم وعلى بنية العمل الأدبى والتى تقدم مقاييس لتقويم ما لايزال غير مألوف والتى يبدو أيضًا أنها ماثلة فى العمل الأدبى حين يعيد المرء تجميع نقاط التوافق فيه ما يعد بالضرورة هبة من هبات الطبيعة.

وإذا أسند التأويل لنفسه مهمة توصيل معنى نص من النصوص الأدبية فمن الواضح أن النص نفسه لا يمكن أن يكون قد صاغ هذا المعنى. فكيف يمكن إدراك المعنى لو كان ماثلاً بالفعل – حسب افتراض المعيار الكلاسيكى – فى انتظار تفسير مرجعى يكشف عنه؟ وبنشأة المعنى من عملية التحويل الى واقع يصبح على المؤول أن يولى اهتمامًا للعملية ذاتها يفوق ما يوليه لما ينتج عنها. ومن ثم ينبغى ألا يكون هدفه تفسير عمل أدبى ما؛ بل الكشف عن الظروف التى تؤدى الى تأثيراته الممكنة العديدة. فإذا ما أوضح إمكانات النص فلن يتعرض للسقوط فى شرك السعى الى فرض معنى واحد على قارئه وكأنه التأويل الصحيح أو أفضل التأويلات على الأقل. يقول ت. س. إليوت: «إن الناقد لا ينبغى أن يلجأ الى القهر، ولا يجب أن يصدر أحكامًا بالسلب أو بالإيجاب. بل عليه أن يوضح أن القارئ سيصدر الحكم الصحيح بنفسه».(٣٤) وكما يتضح من تباين ردود الأفعال تجاه الفن الحديث أو تجاه الأعمال الأدبية عبر العصور، فالمؤول لم يعد يستطيع الزعم بأنه يلقن القارئ معنى النص؛ فهذا محال فى غياب الإسهام الذاتي والسياق. وأى تحليل لما يحدث حين يقرأ المرء نصًا قد يؤدى الى ما هو أكثر تنويراً؛ فيبدأ النص حينذاك فى الكشف عن إمكاناته؛ فالحياة تنبعث فى

النص فى ذهن القارئ، وهو ما يصدق حتى حين يصبح «المعنى» تاريخيًا لدرجة أنه لا يعود ينتمى الينا. ونستطيع من خلال القراءة أن نمر بتجارب لم يعد لها وجود ، وأن نفهم أشياء غريبة عنا تماماً؛ وهذه العملية المثيرة للدهشة هى التى تحتاج إلى البحث.

هوامش

[1]Henry James, *The Figure in the Carpet* (The Complete Tales IX), Leon Edel, ed. (Philadelphia & New York, 1964), p. 276.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٧٦، حين يلتقى الناقد بفيريكرز الذى يتطلع الى مناقشة عرضه معه يقول له: «... لاينبغى أن يظل على جهله بالعدالة التى خصصته عليه».

[٣] المصدر نفسه، ص٢٧٦ وما بعدها.

[٤]وهذا هو وصف بونتاليس (J. B. Pontalis, Nach Freud) المشكلة فى الفصل المخصص لرواية «الصورة فى البساط» لهنرى جيمس.

[5] Henry James, *The Figure in the Carpet*, p. 279.

[٦] المصدر نفسه، ص٢٨٥.

[٧] المصدر نفسه، ص٢٨٥.

[٨] المصدر نفسه، ص٢٨١.

[٩] المصدر نفسه، ص٢٨٣ وما بعدها، ٢٨٥.

[١٠] المصدر نفسه، ص٢٨٤.

[11] Pontalis, *Nach Freud.* p. 297.

[12]Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (Everyman's Library; London, 19480, p. 385.

[13] Henry James, *The Figure in the Carpet*, p. 307.

[14] Carlyle, *On Heroes*, p. 391.

[15] James, *The Figure in the Carpet*, p. 300.

[١٦] المصدر نفسه، ص ٣٠١ وما بعدها.

[١٧] المصدر نفسه، ص ٣٠٤ وما بعدها.

[١٨] المصدر نفسه، ص ٣١٤ وما بعدها.

[١٩] المصدر نفسه، ص٢٨٩.

[٢٠] المصدر نفسه، ص٢٨٧.

[٢١] المصدر نفسه.

[٢٢] المصدر نفسه، ص ٣٠٨.

[23] Susan Sontag, *Against Interpretation and other Essays* (New York, 1966).

[24] E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967).

[25] Sontag, Against Interpretation , pp. 6f.

[٢٦] المصدر نفسه، ص ١٠.

[27] Sir Philip Sidney, *Defence of Poesie* (The Prose Works III), Albert Feuillerat ed., (Cambridge, 1962), p. 29.

[28] Dieter Henrich, "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart

(Überlegungen mit Rüksicht auf Hegel)," in *Immanente Esthetik--Esthetische Reflexion* (Poetik und Hermeneutic II), W. Iser, ed. (Munich, 1966), p. 15.

[٢٤] يوضح جورج سيمل (Georg Simmel, Brücke und Tür. Michael Landmann, ed. [Stuttgart, 1957], pp. 200f., 205. E. H. Gombrich, Norm and Form (London, 1966 مدى سيطرة المعايير الكلاسيكية على تاريخ الفن حتى وقتنا هذا. «وتسلسل الأساليب والعصور بصورته التى يعرفها كل مبتدئ – كلاسيكى، رومانسكى، قوطى، نهضة، متكلف، باروك، روكوكو، كلاسيكى محدث، رومانتيكى– لايمثل إلا سلسلة من الأقنعة لتصنيفين هما كلاسيكى وغير كلاسيكى» (ص٨٣). وبالتالى فكل الأوصاف التى توصف بها الأنماط غير الكلاسيكية هى «من حيث الاستثناء» (ص٨٩)، وهو مايؤدى إلى مشكلات فيما يتعلق بتأويل الأعمال الفنية: «فالاستثناء يوحى بالتعمد والقصد، ولايمكن إدراك مثل هذا التعمد بصورة مباشرة فى شكل مجموعة من الأنماط» (ص٩٠). ولكن طالما أن هذه الأنماط كانت تمثل محكًا للتقويم فلا يمكن وصف الأنماط غير الكلاسيكية إلا «قائمة من الخطايا يجب تجنبها» (ص٨٩).

نرى هنا بنية النمط الكلاسيكى للتأويل، ويكمن إطار المرجعية والتقويم الخاص به فى معايير «القاعدة، الترتيب، القياس، التصميم، الأسلوب» (ص ٨٤). من ثم فهذا النمط الكلاسيكى للتأويل يعد مرجعيًا نظرًا لأنه يقيس كل الأعمال الفنية فى ضوء قائمة من المعايير الثابتة. وهذا النموذج المرجعى بكل تعريفاته المعيارية يكشف عن التزامه الواضح لمفهوم تاريخى محدد عن الفن، وبالتالى فهو ينكر تاريخيته المتأصلة فيه. وعندما يحتاج العمل الفنى للفحص من ناحية فرديته أو وظيفته فلابد من إحلال نمط عملى محل النمط المرجعى، وهو أمر يتلاءم بصورة أكبر مع دراسة الفن الحديث، إلا أنه يساعدنا أيضًا على النفاذ إلى الأعمال القديمة بتعرية وظائفها والظروف التى تحكم إدراكها. وغنى عن البيان أن كل أنماط التأويل لها حدودها. وقد اتضحت حدود المعايير الكلاسيكية حين تعرض ادعاؤها بالصلاحية الشاملة للاختبار فى ضوء تحديات الفن الحديث. فتبين فجأة أن الجماليات الكلاسيكية للتأمل لم تعد تجد ماتتأمله، مع أن هذا «الاستهلاك» لم يستهلك وظيفة الفن.

[30] Henry Fielding, *Tom Jones*, XVIII, 1 (Everyman's Library; London, 1957), p. 364.

[31] Walter Scott, *Waverley* (The Nelson Classic; Edinburgh, no date), p. 44.

[32] Philip Hobsbaum, *A Theory of Communication* (London, 1970), pp. 47f.

[٣٣] انظر الجزء الثالث، الباب الخامس من هذا الكتاب.

[34] T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (London, 1960), p. 11.

وردت ملحوظة إليوت هذه بمقالة له بعنوان «The Perfect Critic» التى نشرت لأول مرة عام ١٩٢٨.



٢. بدايات نظرية فى التجربة الجمالية

المنظور الموجه للقارئ والاعتراضات التقليدية

إن التأويل اليوم على أعتاب اكتشاف تاريخه، أى حدود معاييره الخاصة والعوامل التى لم تتمكن من الخروج إلى النور طالما ظلت المعايير التقليدية مهيمنة. وأهم هذه العوامل هو بلا شك القارئ نفسه، أى المخاطب فى النص. وطالما أن النقطة المحورية المهمة هى ما يقصده المؤلف أو المعنى المعاصر أو النفسى أو الاجتماعى أو التاريخى للنص أو الطريقة التى تم بناؤه بها فلا يبدو أن النقاد قد جال بخاطرهم أن النص لا يكون ذا معنى إلا حين يُقرأ، وهو ما كان من المسلمات بالطبع، إلا أننا مع ذلك لا نعرف الكثير عما نسلم به جدلاً. والواضح أن القراءة هى الشرط الأساسى لكل عمليات التأويل الأدبى. يقول والتر سلاتوف فى كتابه بعنوان للقراء مع خالص تحياتى:

> **«إن المرء ليحس بشئ من الحمق حين يضطر للبدأ بالإصرار على أن الأعمال الأدبية تكتب لكى تقرأ، وأننا فى الحقيقة نقرأها وأن الأمر يستحق أن نتأمل مايحدث حين نقرأها. والحقيقة أن هذه العبارات تبدو من البدهيات التى لاتستحق عناء قولها، فليس هناك من ينكر أن القراء والقراءة لهم وجود؛ وحتى من كانوا أشد الناس إصرارا على استقلالية الأعمال الأدبية وعلى اعتبار ردود أفعال القراء غير ذى صلة، يقرأون الكتب وتتكون لديهم ردود أفعال تجاهها ... وهناك ملحوظة أخرى لاتقل بدهية عن سابقاتها وهى أن الأعمال الأدبية لها أهميتها ، وتستحق الدراسة لأنها يمكن قراءتها ، ويمكن أن تحدث ردود أفعال فى أذهان البشر».[١]**

من أهم النقاط فى قراءة كل عمل أدبى التفاعل بين بنيته ومتلقيه. وهذا هو السبب فى أن النظرية الظواهرية **phenomenological theory** للفن تؤكد على أن دراسة العمل الأدبى يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه. فالنص يقدم «جوانب مخططة»[٢] يمكن من خلالها فهم موضوع العمل، فى حين أن الفهم الحقيقى يحدث من خلال عملية تحويله الى شئ تدركه الحواس.

قد نستنتج من ذلك أن العمل الأدبى له قطبان يمكن أن نطلق على أحدهما القطب الفنى والآخر الجمالى. والقطب الفنى هو نص المؤلف، والقطب الجمالى هو عملية

الإدراك التى يقوم بها القارئ. وبسبب هذه القطبية، فإن العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص أو مع عملية التحويل الى شئ تدركه الحواس، بل لابد من أن يقع فى مكان ما بينهما. ولابد أن يكون عمليًا فى طابعه، فى حين أنه لا يمكن التدنى به الى واقع النص أو ذاتية القارئ، ومن هذه السمة العملية يستقى ديناميته. وبمرور القارئ عبر هذه الرؤى المتباينة التى يعرضها النص وربط مختلف الآراء والأنماط ببعضها البعض، فإنه يبدأ فى تفعيل العمل، وبالتالى فى تفعيل ذاته أيضًا.

وإذا كان الوضع العملى للعمل الأدبى يقع بين النص والقارئ فإن تفعيله يعد محصلة تفاعل بينهما، وبالتالى فإن التركيز التام سواء على تقنيات المؤلف أو على نفسية القارئ لا تقدم لنا الكثير عن عملية القراءة نفسها. وليس معنى هذا إنكار الأهمية الحيوية لكل من القطبين – فإذا اختفت العلاقة بينهما عن عيون المرء اختفى العمل الفعلى نفسه عن ناظريه. وعلى الرغم من استخدامات التحليل المستقل فهو لا يكون مقنعًا إلا إذا كانت العلاقة صلة بين راوٍ ومتلقٍ، فهذا من شأنه أن يفترض وجود نسق مشترك يضمن التواصل الدقيق، لأن الرسالة لن تكون إلا فى اتجاه واحد.

إن الرسالة فى الأعمال الأدبية يتم نقلها بطريقتين، فالقارئ «يتلقاها» بتجميع أجزائها. وليس ثم نسق مشترك –ويمكن القول على أحسن الفروض بإمكانية نشأة نسق مشترك من خلال العملية نفسها. وإذا بدأنا بهذه الفرضية، فلابد من البحث عن بنى تمكننا من وصف الشروط الأساسية للتفاعل، وحينئذ فقط يمكن لنا أن ننفذ إلى التأثيرات المحتملة الكامنة فى العمل الأدبى. ولابد لهذه البنى أن تكون ذات طبيعة مركبة؛ فعلى الرغم من احتوائها فى داخل النص فهى لا تؤدى وظيفتها إلا حين تكون قد أثرت على القارئ. وكل بنية قابلة للإدراك فى القصص تتميز بهذه الازدواجية؛ فهى حَرفية ومؤثرة. فالجانب الحَرفى يوجه رد الفعل ويحول بينه وبين العشوائية؛ أما الجانب المؤثر فهو الوفاء بالجانب الذى تم تكوينه مسبقًا من خلال لغة النص. لذا فأى وصف للتفاعل بين الجانبين لابد أن يربط بين بنية التأثيرات (النص) وبنية رد الفعل (القارئ).

ومن سمات التأثير الجمالى أنه لا يقبل التحول إلى شئ ملموس، والحقيقة أن لفظ «جمالى» نفسه يسبب إحراجًا للغة المرجعية؛ فهو ينم عن فجوة فى السمات التعريفية للغة وليس تعريفًا. يوجز جوزيف كونيج الموقف بقوله:

> **«لاشك ... أن تعبيرات من قبيل «أن يكون جميلا» و «هذا جميل» ليست بلا معنى. إلا أن ... معناها ليس إلا ما يُقصد بها ... وهذا مجرد شئ لدرجة أنه لاشئ إلا مايُقصد بهذه التعبيرات».(٣)**

ويتجرد التأثير الجمالى من هذه السمة الفريدة بمجرد أن يحاول المرء أن يعرّف المعنى فى ضوء معانى أخرى يعرفها. فإذا كان لا يعنى شيئًا إلا ما يظهر من خلاله

إلى عالم الواقع فلا يمكن أن يتطابق مع أى شئ له وجود فعلى فى الواقع. وفى الوقت نفسه من السهل بالطبع إدراك السبب فى إرجاع بعض التعريفات المحددة لهذا الواقع الذى لا يقبل التعريف، فالمرء يسعى تلقائياً لإرجاعه إلى سياقات مألوفة. ولكن بمجرد أن يفعل المرء ذلك يخفت التأثير، لأن التأثير يكمن فى طبيعة تجربة من التجارب وليس تمريناً على الشرح. من ثم فمعنى النص الأدبى ليس كياناً قابلاً للتعريف، بل إنه ليس إلا حدثاً دينامياً.

وكما سبقت الإشارة فإن مهمة المؤول ينبغى أن تكون إيضاح المعانى الكامنة فى نص من النصوص وألا يقصر نفسه على معنى واحد. ومن الواضح أن المعنى الكامن الكلى لا يُستوفى فى عملية القراءة، إلا أن هذه الحقيقة نفسها هى التى تحتم على المرء أن يدرك المعنى باعتباره شيئاً يحدث؛ فحينئذ فقط يمكن إدراك هذه العوامل التى يتوقف عليها تكوين المعنى. ومهما بلغت فردية المعنى الذى تم إدراكه فى كل حالة فإن عملية تكوينه ستكون لها دوماً سمات يمكن إثباتها ذاتياً. والنمط التقليدى للتأويل والقائم على البحث عن معنى واحد يبدأ فى تنوير القارئ؛ وبالتالى فهو يميل الى تجاهل كل من شخصية النص باعتباره حدثاً وتجربة القارئ التى تنشط بهذا الحدث. وكما سبق أن رأينا فمثل هذا المعنى المرجعى ليس ذا طبيعة جمالية، إلا أنه جمالى مبدئياً، لأنه يأتى الى الواقع بشئ لم يكن له وجود من قبل؛ ولكن ما أن يحاول المرء أن يمسك بتلابيب هذه التجربة الجديدة فإنه يتقيد بالبحث عن تأكيد غير جمالى. وبالتالى فالطبيعة الجمالية للمعنى دائمة التهديد بالتحول إلى تحديد منطقى، أى إلى مبهم بالمصطلح الكانطى؛ فيصبح جمالياً فى لحظة ومنطقياً فى اللحظة التالية. وهذا التحول مشروط ببناء «المعنى» الروائى، فمن المحال على معنى كهذا أن يظل تأثيراً جمالياً إلى ما لا نهاية. ونفس التجربة التى يثيرها وينميها فى نفس القارئ تدل على أنها تأتى بشئ لم يعد جمالياً، لأنها توسع نطاق معناها بنسبتها إلى شئ خارج عنها.

هذه هى النقطة التى تنفصل عندها مختلف تقنيات التأويل وتتجه وجهة مستقلة.. وتكنيك المعنى الواحد يفسر الفارق متجاهلاً أن التجربة الجمالية تؤدى إلى تجربة غير جمالية. والمعنى هنا يتم فهمه كتعبير، بل ربما كتجسيد لقيم معترف بها بصورة عامة. ويتخذ تحليل التأثير الجمالى من الفارق نقطة انطلاق له، فلا يستطيع المرء أن يفهم كيف يمكن للمعنى أن يتخذ كل هذا العدد من الأنماط المتباينة إلا بإيضاح عمليات توليد المعنى. كما أن تحليلاً كهذا قد يضع الأساس لفهم الطريقة التى تعالج بها التأثيرات الجمالية أو لفهم نظرية عنها. وكان مبدأ المعنى الواحد يسلم جدلاً بتراكم المعنى، لأن هدفه الوحيد هو توصيل ما كان بمثابة المعنى الموضوعى القابل للتعريف بالنسبة للنص. ويدل تاريخ التأويل على أن هذا المبدأ كان لابد أن يرتكز على الأطر المرجعية الخارجية التى كانت أطراً لنزعة ذاتية مركبة؛ لذا فإن رؤية هذه التأويلات

و«نجاحها» كان ينبع من نفس العوامل التى كانت تدّعى أنها تنحيها جانبًا.

ولهذه الملحوظات أهميتها لأن أية نظرية تتعلق بالقارئ تعتبر من بدايتها مفتوحة للنقد بأنها عبارة عن نمط من أنماط الذاتية التى تخرج عن نطاق السيطرة. يوجز هوبسبوم طرفى النقيض فيما يلى:

«يمكن القول إن نظريات الفنون تختلف وفقا لدرجة الذاتية التى تعزوها لاستجابة من يدركها أو قد تختلف تبعا لدرجة الموضوعية التى تنسبها للعمل الفنى. لذا فإن سلسلة النظرية تمتد من النزعة الذاتية، حيث يعتقد أن كل شخص يعيد خلق العمل بطريقته الخاصة، إلى المطلقية حيث يعتقد فى وجود معيار مثالى تم الكشف عنه، ويجب أن يتوافق معه كل عمل فنى».(٤)

ومن الاعتراضات الرئيسة على أية نظرية عن الاستجابة الجمالية أنها تضحى بالنص فداء للتعسف الذاتى للفهم بفحصه فى ضوء واقعيته، وبالتالى حرمانه من أن تكون له هويته الخاصة. ومن ناحية أخرى من الواضح أن النص باعتباره تجسيداً موضوعياً لأى معيار مثالى يدمج عدداً من المقدمات المنطقية الأخرى التى لا يمكن التسليم بها جدلاً. وحتى إن كان علينا أن نقبل بوجود معيار مثالى يتجسد موضوعيًا فى العمل الفنى، فإن هذا يظل لا يقول لنا شيئًا عن كفاية فهم القارئ لهذا المعيار. ومن الذى يحدد مثالية المعيار أو موضوعية التجسيد أو كفاية التأويل؟ الرد الطبيعى أنه الناقد؛ إلا أنه هو أيضاً قارئ وكل أحكامه تقوم على قراءته. وينطبق هذا حتى على الأحكام التى تعتبر فعل القراءة لا صلة له بمقدماتها المنطقية. من ثم فالأحكام التى قد تكون موضوعية تقوم على أساس يبدو أنه «خاص» كتلك الأسس التى لا تدعى الموضوعية، وهذه حقيقة تحتم وضع هذه العمليات التى تبدو «خاصة» موضع التمحيص.

ومع أنه من الواضح أن عمليات الفهم توجهها بنى النص، فإن هذه البنى يستحيل أن تكون لها السيطرة الكاملة، وهنا يشعر المرء بلمسة من التحكمية. ولكن ينبغى أن يؤخذ فى الحسبان أن النصوص الروائية تكوّن أهدافها الخاصة ولا تنسخ شيئًا موجوداً بالفعل، والحقيقة أن عناصر الإبهام هى التى تساعد النص على «التواصل» مع القارئ بمعنى أنها تغريه بالمشاركة فى كل من توليد مغزى العمل الفنى وفهمه. وبهذه الطريقة وحدها يمكن له أن يمر بتجربة ما يسمى «بالمعيار المثالى» الذى تفرضه النظرية الموضوعية باعتباره سمة فطرية فى النص. وتدل نفس الحقيقة القائلة بضرورة إظهار هذه المثالية ونقلها من خلال التأويل على أنها لا تقدم للقارئ مباشرةً، لذا يمكن لنا القول بأن الإبهام النسبى لنص من النصوص يسمح بحيز من التفعيل. إلا أن هذا يختلف عن القول بأن الفهم هو التفاعل بين النص والقارئ، ولا مجال لوصف مثل هذه العملية المزدوجة بأنها تحكمية. والرأى نفسه يعمل ضد نظرية المعيار المثالى للتأويل، لأنه

يتجاهل الدور الذى يلعبه القارئ مفترضاً أن التواصل لا يُدرك إلا بوجود تناغم مسبق.

إذن فتجربة النص تتم بتفاعل لا يمكن وصفه بأنه خاص أو تعسفى. فما يتسم بالخصوصية هو قيام القارئ بضم النص إلى خزانة تجربته، أما من ناحية النظرية التى تعنى بالقارئ فإن هذا معناه أن العنصر الذاتى للقراءة يأتى فى مرحلة من عملية الفهم ألحق مما يفترضه نقاد النظرية؛ أى حين يؤدى التأثير الجمالى إلى إعادة بناء التجربة.

ونظرا لأن النظريتين الذاتية والموضوعية على السواء تميلان إلى تشويه بعض الجوانب المهمة من عملية القراءة أو تجاهلها، يبرز التساؤل عما إذا لم تكن المفاهيم نفسها هى التى تفرز المشكلات. «... فالنظرية الجمالية محاولة عقيمة منطقيًا لتعريف ما لا يقبل التعريف، وتحديد الخصائص الضرورية والكافية لما ليس له خصائص ضرورية وكافية، وإدراك مفهوم الفن باعتباره مفهوماً مغلقًا حين يكشف استخدامها نفسه عن انفتاحها ويطالب به».(٥)ومع ذلك فإن نقاد الأدب غالبًا ما يحجمون عن أخذ هذه الرؤية فى اعتبارهم ويواصلون الإيحاء بوجود تعريف لما لا يقبل التعريف. فحين نقول مثلاً بأن عملاً من الأعمال الأدبية جيد أو سيئ فإننا نصدر حكمًا على قيمته. أما حين نطالَب بإثبات هذا الحكم فإننا نلجأ إلى المعايير التى لا تعتبر قيمًا فى حد ذاتها، بل تشير إلى سمات العمل المعنى. بل إننا قد نقارن هذه السمات بسمات أعمال أخرى؛ أما فى التفرقة بينها فإننا نوسع نطاق معاييرنا فقط، وهو ما لا يشكل قيمة أيضًا. فالمقارنات والفوارق لا تساعد إلا على تكييف الحكم القيمى ولا يمكن مساواتها به. فإذا أثنينا على إحدى الروايات لأن شخوصها واقعية مثلاً، فإننا نقدم معياراً قابلاً للإثبات بتقويم ذاتى يكمن ادعاء مصداقيته على أحسن الفروض فى إجماع الآراء. والدليل الموضوعى للتفضيلات الذاتية لا يجعل الحكم القيمى نفسه موضوعيًا، بل يموضع التفضيلات. وتلقى هذه العملية الضوء على النزعات التى تحكمنا. ويمكن رؤية هذه النزعات كتعبير عن المعايير الشخصية – لا الأحكام القيمية الموضوعية– وبانكشافها تفتح وسيلة ذاتية للنفاذ الى أحكامنا القيمية.

من الأمثلة النموذجية على هذه العملية الجدل الذى دار حول ملتن بين لويس **C. S. Lewis** وليفيز **F. R. Leavis** والذى أوجزه لويس بقوله:

> **«المسألة ليست اختلافًا فى الرأى بينى وبينه حول الجنة المفقودة. فهو يرى ويستاء من نفس ما أراه ويعجبنى».(٦)**

من الواضح أن لديهما معايير متطابقة إلا أنهما توصلا من خلالها إلى نتائج مختلفة تمامًا – فعملية الفهم نفسها تتسم بالذاتية المتبادلة على ما يبدو، لأنهما يبديان رد فعلهما تجاه أشياء واحدة. وتنشأ الخلافات على مستوى لم يكن ممكنًا لو كان الانقسام الذاتى– الموضوعى ماثلاً. فكيف يمكن لمثل هذا التطابق فى الفهم الذاتى أن

يؤدى إلى مثل هذه النتائج المتباينة؟ كيف يمكن للأحكام القيمية أن تكون بهذا القدر من الذاتية لو كانت قائمة على مثل هذه المعايير الموضوعية؟ قد يكون السبب هو احتواء النص الأدبى على تعليمات ذاتية متبادلة قابلة للإثبات لتوليد المعنى، إلا أن المعنى المولّد قد يؤدى حينئذ إلى تباين تام فى التجارب وبالتالى إلى أحكام ذاتية. إذن فبالتجرد من مفهوم الذاتية والموضوعية يمكن لنا أن نوجد إطاراً مرجعياً ذاتياً يساعدنا على تقويم الذاتية المتبادلة غير القابلة للتفسير فى الأحكام القيمية.

وهناك اعتراض آخر على التركيز على تأثيرات النص الأدبى يكمن فيما أسماه كل من ويمسات وبيردزلى «مغالطة عاطفية» **Affective Fallacy**، أى «لبس بين القصيدة والنتائج المستقاة منها (أى كنهها وما تفعله). ... فهى تبدأ بمحاولة استقاء معايير النقد من التأثيرات النفسية للقصيدة وتنتهى بالانطباعية والنسبية. والمحصلة ... هى أن القصيدة نفسها بوصفها هدفًا لحكم نقدى محدد تبدأ فى الاختفاء».(٧) وحقيقة هذه الملحوظة تنطبق على الحكم النقدى بقدر ما تنطبق على المغالطة العاطفية، فحكم كهذا يؤدى أيضًا إلى نتيجة. وبالتالى فالاختلاف بين ما يسمى بالتوجهات الصحيحة والخطأ لا يعزى إلا إلى طبيعة النتيجة؛ ومن ثم يبرز التساؤل عما إذا كانت المشكلة الحقيقية تكمن فى ميلنا إلى التسوية بين العمل الفنى والنتيجة المستقاة منه ولا تكمن فى نوعية النتيجة.

إن النصوص إذا تم تصنيفها كمعنى متجسد (ماهية القصيدة وما تدور القصيدة حوله) وكتأثيرات محتملة (ما تفعله القصيدة)، فإن هذا فى كلتا الحالتين يربط العمل الفنى بقصد محدد. فالحالة الأولى تفترض مسبقًا وجود معنى مسلم به، وتفترض الأخرى وجود متلقٍ مسلم به. وبغض النظر عن صدق مثل هاتين المسلمتين أو زيفهما فإن الخلاف بينهما فى حد ذاته يدل على وجود سمة مشتركة ما بينهما؛ فكلاهما عمليتان تهدفان إلى التحديد، أى تحديد أى عناصر النص لها الأسبقية. والحقيقة أن من الخصائص التى تميز الأعمال الأدبية إثارتها لعمليات تحديد قد تتباين هى نفسها فيما بينها من حيث الطابع. لذا فمن العسير أن ندرك كنه النصوص الأدبية بمعزل عن عمليات تحديد كهذه. فمراوغتها نفسها تجبر المتلقى على محاكمتها وإصدار الحكم عليها، ولكنه حين يفعل ذلك يبدأ فى الخلط بين نوعية تحديده وطبيعة النص، فى حين أن طبيعة النص هى استقراء هذه عمليات التعريف دون مطابقته مع نتائجها.

وهذه الحقيقة هى التى تسبب معظم مشكلات الجماليات الأدبية. ويبدو أن الحاجة الدائمة للتعريفات المستنبطة من النص تعرض محاولاتنا لإدراك طبيعة الأدب للخطر. وبهذا المعنى البنيوى فإن «المغالطة العاطفية» التى ينتقدها كل من ويمسات وبيردزلى لا تختلف بأية صورة من الصور عن التحديد الذى يقبلونه كنقيض لدراسة الأدب. ولنقدهم ما يبرره، فهم ينظرون إلى اختفاء العمل فى نتائجه كمشكلة تتعلق – فى هذه الحالة–

بعلم النفس لا بالجماليات. وينطبق هذا النقد دومًا حين يحدث لبس بين العمل الأدبي ونتائجه. إلا أن هذا اللبس لا يحدث إلا لأن النص الأدبى قد يبنى هذه «النتائج» مسبقًا لدرجة أن المتلقى يستطيع أن يحولها إلى واقع وفقًا لمبادئه الخاصة فى الاختيار. وفى هذا الصدد يمكن القول إن النصوص الأدبية تبدأ «عروض» المعنى ولا تصوغ المعانى نفسها. وتكمن خاصيتها الجمالية فى بنية «العرض» هذه والتى لا يمكن أن تتطابق مع المحصلة النهائية، فبدون مشاركة القارئ الفرد يستحيل أن يكون هناك عرض.

إذن فمن السمات الأساسية للنصوص الأدبية أنها تفرز شيئًا لا تتصف به هى نفسها. وبناء على ذلك فإن لوم «المغالطة العاطفية» لا يمكن أن ينطبق على نظرية للاستجابة الجمالية، لأن نظرية كهذه تهتم ببنية «العرض» الذى يسبق التأثير. كما أن نظرية الاستجابة الجمالية تتسم بالفصل التحليلى بين العرض والنتيجة باعتباره مقدمة منطقية أساسية، وهذه المقدمة المنطقية لا تؤخذ فى الحسبان حين يتساءل القراء أو النقاد عن معنى النص.

القراء ومفهوم القارئ الضمنى

كتب نورثروب فراى ذات مرة يقول:

> **«يقال عن بويما Boehme إن كتبه تشبه نزهة يشارك المؤلف فيها بالكلمات ويأتى القارئ بالمعنى. وربما كان المقصود بهذه الملحوظة السخرية من بويما، إلا أنها تعد وصفًا دقيقًا لكل أعمال الفن الأدبى بلا استثناء».** (٨)

وأية محاولة لفهم الطبيعة الحقيقية لهذا المشروع التعاونى يصطدم بمصاعب تتعلق بمسألة أى قارئ هو المقصود هنا. فهناك أنواع مختلفة من القراء تُستحضر حين يدلى الناقد الأدبى برأى عن تأثيرات الأدب أو ردود الأفعال إزاءه. وبصورة عامة هناك صنفان وفقًا لما إذا كان الناقد معنيًا بتاريخ ردود الأفعال أو التأثير المحتمل للنص الأدبى. فى الصنف الأول لدينا القارئ «الحقيقى» المعروف لنا بردود أفعاله الموثقة؛ وفى الصنف الآخر لدينا القارئ «الافتراضى» الذى قد يتم إسقاط كل تفعيلات النص عليه. وعادة ما ينقسم الصنف الأخير الى ما يسمى بالقارئ المثالى والقارئ المعاصر. ولا يمكن القول بوجود النوع الأول منهما من الناحية الموضوعية، فى حين أن النوع الأخير يصعب صبه فى قالب تعميمى على الرغم من وجوده المؤكد.

ومع ذلك ليس هناك من ينكر وجود مثل هذا القارئ المعاصر، وربما القارئ المثالى أيضًا، والقبول بوجودهما هو الذى يؤكد الادعاءات التى تتم باسمهما. ويمكن قياس أهمية هذا القبول باعتباره وسيلة للإثبات من الاتجاه الذى شهدته السنوات الأخيرة

لإضفاء ما هو أكبر من مجرد سمات مشجعة على صنف آخر من القراء، ألا وهو القارئ الذى تكشفت نفسيته فى ضوء النتائج التى توصل إليها التحليل النفسى. ومن الأمثلة على هذه الدراسات ما قام به كل من سايمون ليسر ونورمان هولند،[٩] وسنشير إليها مرة أخرى فيما بعد. وقد بدأ اللجوء لعلم النفس كأساس لصنف محدد من القراء يمكن مشاهدة ردود أفعاله إزاء الأدب نتيجة للرغبة فى الهرب من قيود الأصناف الأخرى. وقد أدى افتراض وجود قارئ يمكن توصيفه نفسياً إلى زيادة إمكانية التأكيد على ردود الأفعال الأدبية؛ وهناك نظرية تقوم على أساس التحليل النفسى بدأت تحوز القبول ؛ لأن القارئ الذى تعنى به له كيان حقيقى خاص به.

ونبدأ الآن فى إلقاء نظرة عن كثب على الصنفين الرئيسين من القراء ومكانتهما فى النقد الأدبى. فالقارئ الحقيقى يمثل أساساً فى دراسات تاريخ ردود الأفعال، أى حين يتم تركيز الانتباه على الطريقة التى يتم بها تلقى عمل من الأعمال الأدبية لدى جمهور محدد من القراء. ومهما كانت الأحكام التى تصدر على العمل فإنها تعكس مختلف توجهات ذلك الجمهور ومعاييره حتى أنه يمكن القول إن الأدب يعكس مجموعة القوانين التى توجه هذه الأحكام. كما يصدق هذا حين ينتمى القراء المشار إليهم إلى عصور تاريخية مختلفة، فمهما كان العصر الذى ينتمون اليه فإن حكمهم على العمل المشار إليه يظل يكشف عن معاييرهم الخاصة، وبالتالى فهو يقدم دليلاً ملموساً على المعايير والأذواق التى سادت فى مجتمعاتهم. وتتوقف عملية إحياء القارئ الحقيقى بالطبع على بقاء الوثائق المعاصرة له، ولكن كلما توغلنا فى الزمن الماضى إلى ما قبل القرن الثامن عشر قل التوثيق. لذا فإن عملية الإحياء غالباً ما تتوقف على ما يمكن فهمه من الأعمال الأدبية نفسها. والمشكلة هنا هى ما إذا كان هذا الإحياء يمثل القارئ الحقيقى فى عصر من العصور أم أنه يمثل الدور الذى كان المؤلف يريد للقارئ أن يتخذه. وهناك فى هذا الصدد ثلاثة أنواع من القارئ «المعاصر» - أولها الحقيقى والتاريخى المستقى من الوثائق المتوفرة، والآخران افتراضيان؛ الأول يتم إحياؤه من المعارف الاجتماعية والتاريخية للعصر، والآخران من دور القارئ المرسوم له فى النص.

وعلى النقيض تماماً من القارئ المعاصر يقف القارئ المثالى الذى يستشهد به دائماً. ومن الصعب أن نشير بدقة إلى المصدر الذى يستقى منه، ولو أن هناك الكثير مما يقال عن الادعاء بأنه من نتاج عقل الباحث اللغوى أو الناقد نفسه. ومع أن حكم الناقد قد تقومه وتنقيه النصوص التى يتعامل معها إلا أنه يظل مجرد قارئ مثقف ؛ لأن القارئ المثالى يعتبر استحالة بنيوية من ناحية التواصل الأدبى. ولابد للقارئ المثالى أن يكون له قانون مطابق لقانون المؤلف؛ إلا أن المؤلفين يعيدون تنظيم القوانين السائدة فى نصوصهم، ومن ثم فلابد للقارئ المثالى أن يشارك فى الأهداف الكامنة وراء هذه العملية أيضاً. ولو أمكن ذلك لكان التواصل أمراً لا ضرورة له، فالمرء لا ينقل

إلا ما لا يشارك فيه المرسل والمتلقى بالفعل.

وعادة ما تتعرض فكرة أن المؤلف نفسه يمكن أن يكون القارئ المثالى لنفسه للتداعى بالعبارات التى يدلى بها الكتّاب عن أعمالهم. وهم كقراء لا يبدون أية ملحوظات حول تأثير نصوصهم عليهم، بل يفضلون الحديث باللغة المرجعية عن مقاصدها واستراتيجياتها ومعانيها بما يوافق الظروف التى تسرى أيضًا على الجمهور الذى يحاولون توجيهه. وكلما حدث ذلك، أى حين يتحول المؤلف نفسه إلى قارئ لأعماله، فلابد أن يرجع لمجموعة القوانين التى يكون قد سجلها بالفعل فى عمله الأدبى. أى أن المؤلف على الرغم من كونه نظرياً القارئ المثالى الوحيد المحتمل نظراً لأنه خاض تجربة ما كتبه، فإنه لا يحتاج إلى الازدواجية كمؤلف وقارئ مثالى، والتسليم بوجود قارئ مثالى فى حالته يعد أمراً لا داعى له.

وهناك علامة استفهام أخرى ضد مفهوم القارئ المثالى تكمن فى أن كائنًا كهذا لابد أن يكون قادراً على إدراك المعنى الكامن فى النص الروائى كاملاً. ومع ذلك فتاريخ الاستجابات الأدبية يدل بوضوح على أن هذا الاحتمال يصبح حقيقة بسبل شتى، ولو كان الأمر كذلك فكيف يتسنى لشخص واحد أن يحيط بكل المعانى الكامنة بضربة واحدة؟ فهناك معانى مختلفة تظهر للنص الواحد فى عصور مختلف، والنص نفسه إذا قرئ مرة أخرى يترك تأثيراً يختلف عن تأثيره فى المرة الأولى. إذن فلابد للقارئ المثالى أن يدرك المعنى الكامن للنص بمعزل عن موقفه التاريخى، بل أن يفعل ذلك مرات ومرات. والنتيجة استهلاك تام للنص، وهو ما يعد فى حد ذاته مدمراً للأدب. إلا أن هناك نصوصاً يمكن أن «تُستهلك» بهذه الطريقة كما يتضح من أكوام النصوص الأدبية الخفيفة التى تتدفق دون انقطاع على آلات طبع الورق. من هنا يبرز التساؤل عما إذا كان قارئ هذه الأعمال هو المقصود بمصطلح «القارئ المثالى»، فالأخير عادة هو المقصود حين يصعب فهم النص –على أمل أن يساعد على فك ألغازه، وإن لم تكن هناك ألغاز فإن وجوده غير مطلوب على أية حال. وهنا يكمن الجوهر الحقيقى لهذا المفهوم. فالقارئ المثالى وعلى خلاف القارئ المعاصر هو كائن روائى بحت؛ فليس له أساس فى الواقع، ونفس هذه الحقيقة هى التى تجعله مفيداً لهذه الدرجة؛ فهو يستطيع بوصفه كائنًا روائيًا أن يسد الفجوة التى تظهر دائمًا فى أى تحليل للتأثيرات والاستجابات الأدبية. وقد تضفى عليه سمات عديدة تبعا للمشكلة التى يستحضر للمساعدة على حلها.

هذا التفسير العام نسبيًا لمفهومى القارئ المثالى والقارئ المعاصر يكشف عن بعض الافتراضات المسبقة التى تظهر عندما يتم تحديد ردود الأفعال تجاه النصوص الأدبية. والاهتمام الأساسى لهذه المفاهيم ينصب على النتائج المولّدة لا على بنية التأثيرات المؤدية إلى هذه النتائج والمسئولة عنها. وقد آن الأوان للتحول عن هذه النقطة

وعن النتائج المولدة الى التركيز على القوة الكامنة فى النص والتى تطلق الجدل الخلاق فى نفس القارئ.

يمكن ملاحظة الرغبة فى الفكاك من هذه الأنواع التقليدية الصارمة للقراء فى العديد من المحاولات التى تبذل لإيجاد تصنيفات جديدة للقراء بوصفها مفاهيم تساعد على كشف الكوامن. ويقدم النقد المعاصر تصنيفات محددة لمجالات محددة من النقاش؛ فهناك «القارئ الفذ»(١٠) و«القارئ المطلع»(١١) و«القارئ المقصود»(١٢) وكثير غيرهم. وكل من هذه الأنواع يأتى بمصطلحات خاصة به. ومع أن هذه الأنواع من القراء يعتبَرون عوامل تساعد على الكشف إلا أنهم يستقون من مجموعات محددة من القراء الموجودين الحقيقيين.

يمثل «القارئ الفذ» عند ريفاتير «مجموعة من المعلمين»(١٣) يجتمعون دائمًا معًا عند «نقاط العقدة فى النص»(١٤) ويثبتون بذلك وجود «حقيقة أسلوبية»(١٥) من خلال ردود أفعالهم المشتركة. والقارئ الفذ كالعصا التى تشق وتستخدم لاكتشاف المعانى الكامنة المرموزة فى النص. وكمصطلح كلى لأنواع عديدة من القراء من ذوى القدرات المتباينة فإنه يسمح بوصف قابل للإثبات عمليا لكل من الكامنين الدلالى والعملى اللذين تتضمنهما رسالة النص. ويطمح ريفاتير من الناحية العددية البحتة إلى استبعاد درجة التنوع التى تنشأ بالضرورة من النزعة الذاتية لدى القارئ الفرد. ويسعى إلى تشيئ الأسلوب أو الحقيقة الأسلوبية بوصفها عنصراً تواصليًا يضاف إلى عامل اللغة الأولى.(١٦) ويرى أن الحقيقة الأسلوبية تبرز من سياقها لتشير إلى كتلة ضمن الرسالة المرموزة تتضح من خلال التناقضات التى تتخلل النص والتى تلتقطها عين القارئ الفذ. وتوجه كهذا من شأنه أن يتجنب المصاعب الكامنة فى أسلوب الانحراف الذى يتضمن دائمًا إشارة إلى المعايير اللغوية التى تقع خارج النص لقياس السمات الأدبية لنص من النصوص بمدى انحرافه عن هذه المعايير المفترضة مسبقًا والتى تتخلل النص. إلا أن هذا الرأى ليس جوهر مفهوم ريفاتير؛ فالنقطة الجوهرية فيه أن أية حقيقة أسلوبية لا يمكن تمييزها إلا بسبب إدراكى. وبالتالى فإن استحالة ترسيم التناقضات التى تتخلل النص تبرز كتأثير لا يشعر به إلا قارئ. من ثم فإن قارئ ريفاتير الفذ هو أداة للتأكيد على الحقيقة الأسلوبية، ولكن نظراً لعدم مرجعية هذا المفهوم فإنه يبين أنه لا مفر للقارئ من صياغة الحقيقة الأسلوبية.

وحتى القارئ الفذ كمصطلح كلى لجماعة من القراء ليس محصنًا ضد الخطأ. ونفس عملية التأكيد على التناقضات التى تتخلل النص تفترض مسبقًا وجود قدرات متباينة وتتوقف على مدى قرب الجماعة أو بعدها التاريخى عن النص المعنى. ومع ذلك فإن مفهوم ريفاتير يبين أن السمات الأسلوبية لم يعد يمكن تحديدها بالاستعانة بأدوات علم اللغة.

وينطبق هذا إلى حد ما على مفهوم ستانلى فيش عن «القارئ المطلع»، وهو مفهوم لا يهتم بالمتوسط الإحصائى لردود أفعال القراء قدر اهتمامه بوصف تفعيل القارئ للنص. ولهذا الغرض لابد من الوفاء بعدة الشروط:

«القارئ العليم هو شخص: ١. يتحدث اللغة التى بنى النص بها باقتدار ٢. ملم تمامًا «بالمعارف الدلالية التى يأتى بها أى مستمع ناضج الى هذه المهمة الخاصة بالفهم»، وهو ما يشمل المعرفة (أى التجربة سواء كمنتج أو كساعٍ الى فهم) الميول المعجمية والاحتمالات التنظيمية والتعبيرات الاصطلاحية واللهجات المهنية وغيرها ٣. له قدرة أدبية ... إذن فالقارئ الذى أتحدث عن استجاباته هو القارئ المطلع الذى لا يعد قارئاً تجريبيًا ولا كائنًا حقيقيًا، بل هجين؛ قارئ حقيقى (أنا) يفعل كل ما بوسعه ليكون مطلعًا».(١٧)

إذن فهذا الصنف من القراء لابد أن تكون له القدرة، بل أن يلاحظ ردود أفعاله الخاصة فى أثناء عملية التحويل إلى واقع(١٨) لكى تكون له سيطرة عليها. وتنشأ الحاجة إلى الملاحظة الذاتية أولاً من أن فيش أوجد هذا المفهوم الخاص بالقارئ المطلع فى ضوء النحو التوليدى التحويلى، وثانيًا من عجزه عن السيطرة على النتائج الكامنة فى هذا النمط. فإذا قام القارئ ببناء النص بنفسه وبقدراته الخاصة ، فهذا معناه أن ردود أفعاله ستتتابع بمرور الوقت ومن خلال القراءة ، وأن هذا التتابع فى ردود الأفعال هو الذى يتولد منه معنى النص. وإلى هنا يتبع فيش نمط النحو التحويلى. ويحيد عن هذا النمط فى تقويمه للبنية السطحية:

«ينبغى ملاحظة أن تصنيفى للاستجابة، وخاصة الاستجابة الهادفة، يشمل ما هو أكثر مما يسمح به النحويون التحويليون الذين يذهبون إلى أن الفهم وظيفة إدراك عميق للبنية. وهناك اتجاه ولو فى كتابات بعض اللغويين على الأقل للحط من قدر البنية السطحية – شكل الجمل الحقيقية – إلى مستوى قشرة خارجية أو غطاء أو حجاب؛ فهى طبقة من الزوائد يتم تقشيرها أو اختراقها أو التخلص منها للوصول إلى اللب الكامن تحتها».(١٩)

وتسلسل ردود الأفعال الذى تثيره البنية السطحية للنص الأدبى فى ذهن القارئ غالبًا ما يتميز بأن استراتيجيات ذلك النص تؤدى إلى تضليل القارئ، وهو ما يعد السبب الأول لاختلاف ردود الأفعال باختلاف القراء. فالبنية السطحية تطلق فى ذهن القارئ عملية تتوقف على الفور لو اقتصر الهدف من البنية السطحية على كشف البنية العميقة. لذا فإن فيش يهجر النمط التحويلى عند نقطة حيوية بالنسبة للنمط ولمفهومه هو. والحقيقة أن النمط يتداعى بمجرد تحقيق إحدى أهم المهام، ألا وهى إيضاح تفعيل النصوص الأدبية – وهى عملية تصاب بالفقر الشديد لو هبطت إلى مستوى

مصطلحات نحوية بحتة. ولكن عند هذه النقطة أيضًا يفقد مفهوم القارئ المطلع إطاره المرجعي ، ويتحول إلى مسلمة يصعب دمجها نظرا لتماسك مقدماتها المنطقية. وفيش نفسه على وعي بهذه الصعوبة ، ويقول عن مفهومه في نهاية مقاله:

«إنه نهج يتناول مستخدمه الذي يعد في الوقت نفسه أداته الوحيدة، وهو أمر غريب ويثير القلق (لدى المنظّرين). وهو يشحذ نفسه ويشحذك أنت. خلاصة القول إنه لا ينظم المادة بل يحوّل الأذهان».(٢٠)

إذن فالتحويل لم يعد ينتمي للنص، بل للقارئ. وإذا نظرنا إلى التحويل من منظور النحو التوليدي التحويلي نجد أنه مجرد مجاز، بل يوضح محدودية نطاق النمط التوليدي التحويلي، فلا شك أن تفعيل النص لابد أن يؤدي إلى إحداث تغيرات في نفس المتلقي؛ وهذه التغيرات ليست مسألة قواعد نحوية، بل مسألة تجربة. وهذه هي مشكلة مفهوم فيش، فهو ينطلق من النمط النحوي، ويهجر هذا النمط عند نقطة معينة، ولكن لا يسعه حينئذ إلا أن يستحضر تجربة تظل مغلقة في وجه المنظّر. ومع ذلك يمكن أن نرى من زاوية مفهوم القارئ المطلع بوضوح أكبر مما نرى من زاوية مفهوم القارئ الفذ أن أي تحليل لتفعيل النص يتطلب ما هو أكثر من مجرد نمط لغوي.

وإذا كان فيش يركز اهتمامه على تأثيرات النص على القارئ، ينطلق وولف بقارئه المقصود لإحياء فكرة القارئ كما تصورها ذهن المؤلف.(٢١) وقد تتخذ هذه الصورة الخاصة بالقارئ المقصود أشكالاً متباينة تبعًا للنص الذي يتم تناوله؛ فقد تكون لقارئ ذي سمات مثالية؛(٢٢) وقد تتكشف من خلال توقع معايير القراء المعاصرين وقيمهم أو من خلال إضفاء سمات فردية مميزة على الجمهور، أو من خلال مناجاة القارئ، أو من خلال التخلي عن التوجهات أو الأهداف التعليمية أو بالمطالبة بالتوقف الاختياري عن الشك.(٢٣) إذن فالقارئ المقصود باعتباره ساكناً روائياً مقيمًا بالنص(٢٤) يمكن أن يجسد مفاهيم الجمهور المعاصر وأعرافه ورغبة المؤلف في الارتباط بهذه المفاهيم والتعامل معها بمجرد تصويرها في بعض الحالات وبالتصرف على أساسها في حالات أخرى. ويحدد وولف تاريخ إضفاء السمات الديمقراطية على «فكرة القارئ» التي يحتاج تعريفها إلى معرفة مفصلة نسبيًا بالقارئ المعاصر وبالتاريخ الاجتماعي للعصر إذا أريد تقويم مكانة هذا القارئ المقصود ووظيفته تقويمًا سليمًا. ولكن بتمييز هذا القارئ الوهمي يمكن إعادة تصور الجمهور الذي كان المؤلف يريد مخاطبته.

ليس هناك شك في فائدة تأكيد هذه الشخصية بل ضرورته، ولا شك أيضًا في وجود تبادل بين نمط التجسيد ونمط القارئ المقصود؛(٢٥) ولكن يظل السؤال مفتوحًا عن السبب في أن القارئ يظل بعد أجيال قادرًا على إدراك معنى النص (الأحرى أن

ويتم تصميمها بحيث تتجمع كلها عند نقطة التقاء واحدة. ونطلق على نقطة الالتقاء هذه معنى النص، ولا يلتفت اليها إلا إذا تمت رؤيتها من وجهة نظر ما. من ثم فوجهة النظر ونقطة التقاء الرؤى النصية تتداخل فيما بينها، ولو أننا لا نرى أياً منها ماثلاً بالفعل في النص، ناهيك عن أن يكون محدداً بكلمات؛ بل إنها تنشأ في أثناء عملية القراءة التي ينبغي لدور القارئ فيها أن يحتل نقاط تميز تتكيف مع نشاط تم بناؤه مسبقًا وأن تجمع بين مختلف الرؤى في نمط يتطور بصورة تدريجية، وهو ما يسمح له بإدراك مختلف وجهات نظر الرؤى النصية واندماجها النهائي الذي يوجهه التفاعل بين الرؤى المتغيرة والاندماج التدريجي نفسه.(٢٦)

من ثم فإن دور القارئ تبنيه مسبقًا ثلاثة عناصر أساسية هي: الرؤى المختلفة الممثلة في النص، ونقطة التميز التي يربط بينها منها، ونقطة الالتقاء التي تتجمع عندها.

وهذا النمط يكشف في الوقت نفسه أن دور القارئ لا يتطابق مع القارئ الروائي الذي يصوره النص. فالأخير ما هو إلا أحد عناصر دور القارئ يعرّض به المؤلف ميول قارئ مفترض للتفاعل مع سائر الرؤى لكي يجري التعديلات.

حددنا حتى الآن معالم دور القارئ باعتباره بنية نصية لا تطبق كاملة إلا حين تثير عمليات مركبة في ذهن القارئ. ومرجع ذلك أنه على الرغم من تقديم الرؤى النصية نفسها إلا أن تجمعها التدريجي ونقطة التقائها لا تتبلور لغويًا، وبالتالي فلابد من تخيلها. وهذه هي النقطة التي تبدأ عندها البنية النصية لدوره في التأثير على القارئ. وتثير التعليمات المقدمة صوراً ذهنية تحيي ما هو متضمن لغويًا ولو لم ينص عليه. ولابد لتتابع الصور الذهنية من الظهور في أثناء عملية القراءة مع ضرورة تكييف التعليمات الجديدة بصورة مستمرة، وهو ما يؤدي إلى إحلال الصور التي تتكون وإلى تغير وضع نقطة التميز التي تميز بين المواقف التي يتم اتخاذها في عملية بناء الصور. لذا فإن نقطة تميز القارئ ونقطة التقاء الرؤى تبدأ في التداخل في أثناء النشاط التصوري، وبالتالي تجذب القارئ رغمًا عنه إلى عالم النص.

والعلاقة بين البنية النصية والعملية المركبة تشبه العلاقة بين الهدف وتحقيقه ولو أنهما يتحدان معا في مفهوم القارئ الضمني في العملية الدينامية التي سبق وصفها. وفي هذا الصدد يحيد المفهوم عن آخر المسلّمات التي ترى أن التلقي المبرمج للنص يشار إليه باسم **Rezeptionsvorgabe** (التصور المركب).(٢٧) ولا يتصل هذا المصطلح إلا بالبنى النصية التي يمكن إدراكها ويتجاهل العملية الدينامية التي تثير الاستجابة لهذه البنى.

ومفهوم القارئ الضمني بوصفه تعبيراً عن الدور الذي يسنده إليه النص ليس فكرة مجردة مستقاة من قارئ حقيقي، بل هو القوة التحكمية التي تكمن وراء نوع من التوتر

اللازمة لأى عمل أدبى لكى يمارس تأثيره - ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبى خارجي، بل يفرضها النص نفسه. وبالتالى فالقارئ الضمنى لمفهوم له جذور راسخة فى بنية النص؛ إنه معنى، ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أى قارئ حقيقى.

ومن المعروف أن النصوص الأدبية تتخذ سمتها الواقعية بقراءتها، وهذا بدوره معناه أن النصوص لابد أن تحتوى بالفعل على ظروف محددة لإضفاء سمات الحقيقة بما يسمح بتجميع معانيها فى ذهن المتلقى واستجابته. من ثم فمفهوم القارئ الضمنى هو بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة؛ وهو مفهوم يبنى الدور الذى يتخذه كل متلق مسبقًا، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص الى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه. لذا فمفهوم القارئ الضمنى يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص.

والقارئ الحقيقى أيًا كان نوعه دائمًا ما يُمنح دوراً معينًا لكى يلعبه، وهذا الدور هو الذى يشكل مفهوم القارئ الضمنى. ولهذا المفهوم جانبان أساسيان متداخلان: دور القارئ بوصفه بنية نصية، ودور القارئ باعتباره فعلاً مركبًا. ولنبدأ بالبنية النصية. قد نفترض أن كل نص أدبى يجسد بصورة أو بأخرى رؤية للعالم يضعها المؤلف (ولو أنها قد لا تكون رؤيته الخاصة بالضرورة). وبذلك فالعمل الأدبى ليس مجرد نُسخة من العالم المفترض - فهو يبنى عالماً خاصًا به يصنعه من المادة المتوفرة له. والطريقة التى يتم بها بناء هذا العالم هى التى تأتى بالرؤية التى يقصدها المؤلف. ويمثل عالم النص درجات متفاوتة من الغرابة بالنسبة لقرائه المحتملين (لو كان العمل يمثل أية «جدة» بالنسبة لهم أصلاً)، لذا فلابد من وضعهم فى موقف يساعدهم على إضفاء سمات الواقع على هذه الرؤية الجديدة. إلا أن هذا الموقف لا وجود له فى النص نفسه، فهو ميزة تساعد على تصور العالم المتجسد، وبالتالى يستحيل أن يكون جزءًا من ذلك العالم. من ثم فلابد للنص أن يخلق موقفًا يساعد القارئ على رؤية أشياء ما كان له أن ينتبه اليها طالما كانت ميوله العادية هى التى تحدد توجهاته، ولابد لهذا الموقف أن يساعد على التكيف مع مختلف صنوف القراء. إذن فكيف يمكن له أن ينشأ من بنية النص؟

سبقت الإشارة الى أن النص الأدبى يقدم رؤية عن العالم (وهى رؤية المؤلف). وتتكون فى حد ذاتها من رؤى متباينة تحدد معالم رؤية المؤلف وتسمح بالنفاذ إلى ما قُصد للقارئ أن يتصوره. والرواية خير مثال على ذلك؛ فهى نسق من الرؤى يتم تصميمه لتوصيل فردية رؤية المؤلف. والقاعدة أن هناك أربع رؤى أساسية، وهى رؤى الراوى والشخوص والحبكة والقارئ الوهمى. وقد تتفاوت هذه الرؤى فيما بينها من ناحية الأهمية، فليس منها ما يتطابق فى حد ذاته مع معنى النص. وما تفعله هو تقديم إرشادات تنبع من وجهات نظر متباينة (الراوى، الشخصيات، الخ)، وتتداخل ظلالها

ويتم تصميمها بحيث تتجمع كلها عند نقطة التقاء واحدة. ونطلق على نقطة الالتقاء هذه معنى النص، ولا يلتفت اليها إلا إذا تمت رؤيتها من وجهة نظر ما. من ثم فوجهة النظر ونقطة التقاء الرؤى النصية تتداخل فيما بينها، ولو أننا لا نرى أياً منها ماثلاً بالفعل فى النص، ناهيك عن أن يكون محدداً بكلمات؛ بل إنها تنشأ فى أثناء عملية القراءة التى ينبغى لدور القارئ فيها أن يحتل نقاط تميز تتكيف مع نشاط تم بناؤه مسبقًا وأن تجمع بين مختلف الرؤى فى نمط يتطور بصورة تدريجية، وهو ما يسمح له بإدراك مختلف وجهات نظر الرؤى النصية واندماجها النهائى الذى يوجهه التفاعل بين الرؤى المتغيرة والاندماج التدريجى نفسه.(٢٦)

من ثم فإن دور القارئ تبنيه مسبقًا ثلاثة عناصر أساسية هى: الرؤى المختلفة الممثلة فى النص، ونقطة التميز التى يربط بينها منها، ونقطة الالتقاء التى تتجمع عندها.

وهذا النمط يكشف فى الوقت نفسه أن دور القارئ لا يتطابق مع القارئ الروائى الذى يصوره النص. فالأخير ما هو إلا أحد عناصر دور القارئ يعرّض به المؤلف ميول قارئ مفترض للتفاعل مع سائر الرؤى لكى يجرى التعديلات.

حددنا حتى الآن معالم دور القارئ باعتباره بنية نصية لا تطبق كاملة إلا حين تثير عمليات مركبة فى ذهن القارئ. ومرجع ذلك أنه على الرغم من تقديم الرؤى النصية نفسها إلا أن تجمعها التدريجى ونقطة التقائها لا تتبلور لغويًا، وبالتالى فلابد من تخيلها. وهذه هى النقطة التى تبدأ عندها البنية النصية لدوره فى التأثير على القارئ. وتثير التعليمات المقدمة صوراً ذهنية تحيى ما هو متضمن لغويًا ولو لم ينص عليه. ولابد لتتابع الصور الذهنية من الظهور فى أثناء عملية القراءة مع ضرورة تكييف التعليمات الجديدة بصورة مستمرة، وهو ما يؤدى إلى إحلال الصور التى تتكون وإلى تغير وضع نقطة التميز التى تميز بين المواقف التى يتم اتخاذها فى عملية بناء الصور. لذا فإن نقطة تميز القارئ ونقطة التقاء الرؤى تبدأ فى التداخل فى أثناء النشاط التصورى، وبالتالى تجذب القارئ رغمًا عنه إلى عالم النص.

والعلاقة بين البنية النصية والعملية المركبة تشبه العلاقة بين الهدف وتحقيقه ولو أنهما يتحدان معا فى مفهوم القارئ الضمنى فى العملية الدينامية التى سبق وصفها. وفى هذا الصدد يحيد المفهوم عن آخر المسلّمات التى ترى أن التلقى المبرمج للنص يشار إليه باسم **Rezeptionsvorgabe** (التصور المركب).(٢٧) ولا يتصل هذا المصطلح إلا بالبنى النصية التى يمكن إدراكها ويتجاهل العملية الدينامية التى تثير الاستجابة لهذه البنى.

ومفهوم القارئ الضمنى بوصفه تعبيراً عن الدور الذى يسنده إليه النص ليس فكرة مجردة مستقاة من قارئ حقيقى، بل هو القوة التحكمية التى تكمن وراء نوع من التوتر

يفرزه القارئ الحقيقى حين يقبل الدور المسند إليه. وينشأ هذا التوتر فى المقام الأول من الاختلاف

> **«بينى كقارئ وبين نفسى الأخرى المختلفة التى تقوم بدفع الفواتير وإصلاح الصنابير التالفة وتفشل فى السخاء والحكمة. ولا أصبح نفسى التى لابد أن تتزامن معتقداتها مع معتقدات المؤلف إلا وأنا أقرأ. وبغض النظر عن معتقداتى وتصرفاتى الحقيقية، لابد أن أخضع عقلى وقلبى للكتاب إذا شئت أن أستمتع به تمامًا. فالمؤلف يوجِد صورة لنفسه وصورة أخرى لقارئه؛ فهو يوجِد قارئه كما يوجد نفسه الأخرى، وأنجح أنواع القراءة هى التى يمكن للنفسين المستحدثتين، أى المؤلف والقارئ، أن تتفقا تمامًا فيها».(٢٨)**

ولا ندرى إن كان مثل هذا الاتفاق يمكن أن ينجح بالفعل أم لا؛ وحتى المطلب الشعبى لكولريدج «بالتوقف الاختيارى عن الشك» من جانب الجمهور يظل بمثابة فكرة مثالية يحيط الشك بمدى تقبلها. وهل ينجح الدور الذى يقدمه النص إذا حظى بالقبول التام؟ فتضحية القارئ الحقيقى بمعتقداته الخاصة يصبح معناها ضياع رصيد المعايير والقيم التاريخية بأكمله، وهو ما يؤدى بدوره إلى زوال التوتر الذى يعد شرطًا للتفعيل وما يترتب عليه من فهم. وكان أبرامز على حق فى قوله: «إذا كان القارئ فاقدًا للحس وكل معتقداته معطلة أو مخدرة فإنه (الشاعر) يخفق فى محاولته لإضفاء الأهمية والقوة على عمله الأدبى، فقد كان عليه أن يكتب لجمهور من كوكب آخر».(٢٩) إلا أن القول بوجود نفسين يعد فرضًا مقبولاً، فهما الدور الذى يسنده النص والميول الخاصة للقارئ الحقيقى، ولا يمكن لإحداهما أن تطغى على الأخرى تمامًا، وهو ما يؤدى إلى ظهور التوتر الذى أشرنا إليه بينهما. والدور الذى يسنده النص هو الأقوى بصورة عامة، إلا أن ميول القارئ لا تختفى تمامًا؛ بل تبدأ فى تكوين خلفية وإطارًا مرجعيًا لعملية الإدراك والفهم. وإن قدر لها أن تختفى تمامًا فعلينا أن ننسى كل التجارب التى نستحضرها حين نقرأ - وهى التجارب المسئولة عن السبل المتباينة العديدة التى يلعب الناس من خلالها دور القارئ الذى يسنده النص إليهم. وحتى إذا فقدنا الوعى بهذه التجارب ونحن نقرأ فإننا نظل نسترشد بها عن غير وعى، وبانتهاء القراءة نصبح فى حاجة واعية لدمج التجارب الجديدة فى مخزون معارفنا.

إن إمكانية أداء دور القارئ بطرق متباينة تبعًا للظروف التاريخية أو الفردية تقوم دليلاً على أن بنية النص تسمح بتباين طرق الأداء. من ثم فإن عملية الأداء تعتبر دائمًا عملية انتقائية، ويمكن الحكم على أية محاولة لإضفاء سمات الواقع فى ضوء المحاولات الأخرى التى قد تكون ماثلة فى البنية النصية لدور القارئ. فكل محاولة لإضفاء سمات الواقع تمثل إدراكًا انتقائيًا للقارئ الضمنى الذى تقدم بنيته إطارًا مرجعيًا يمكن من

خلاله نقل الاستجابات الفردية تجاه نص من النصوص إلى المحاولات الأخرى، وهذه إحدى الوظائف الحيوية لمفهوم القارئ الضمنى؛ فهى تربط بين كل محاولات إضفاء سمات الواقع على النص وتجعلها قابلة للتحليل.

إذن فمفهوم القارئ الضمنى يعد نمطًا يقع وراء نطاق الخبرة البشرية، مما يحول دون وصف التأثيرات المركبة للنصوص الأدبية. وهو يشير إلى دور القارئ الذى يقبل التعريف من حيث البنية النصية والعمليات المركبة. وبإيجاد نقطة انطلاق للقارئ ؛ فإن البنية النصية تتبع قاعدة أساسية للإدراك البشرى ، نظرًا لأن رؤانا للعالم دائمًا ما تكون ذات طبيعة إدراكية نسبية. «فهناك علاقة ما بين الفاعل المشاهد والمفعول المتجسد؛ وتندمج «علاقة الفاعل بالمفعول» فى الأسلوب الإدراكى النسبى للتجسيد. كما تندمج أيضًا فى أسلوب المشاهد فى الرؤية؛ فكما ينظم الفنان ما يجسده تبعًا لوجهة نظر مشاهد ما، فإن المشاهد -وبسبب نفس هذا التكنيك الخاص بالتجسيد- يجد نفسه متجها نحو رؤية ما تجبره على البحث عن المنطلق الوحيدة الذى يقابل هذه الرؤية».(٣٠)

وبمقتضى هذا المنطلق فإن القارئ يقف فى موقف يمكن له فيه أن يجمع المعنى الذى أرشدته رؤى النص إليه.(٣١) ولكن لما كان هذا المعنى ليس واقعًا خارجيًا ما ولا نسخة من عالم «قارئ مقصود»، فهو فى بعض الحالات ما ينبغى لذهن القارئ أن يتصوره. ولا يمكن لواقع ليس له وجود فى حد ذاته أن يصبح له وجود إلا عن طريق التصور؛ وبالتالى فإن بنية النص توجد سلسلة من الصور الذهنية التى تؤدى إلى ترجمة النص لنفسه إلى وعى القارئ. والمضمون الفعلى لهذه الصور الذهنية يتلون برصيد التجارب الموجود بالفعل لدى القارئ والذى هو بمثابة خلفية مرجعية يمكن من خلالها إدراك غير المألوف وتشغيله. ويتيح مفهوم القارئ الضمنى أداة لوصف العملية التى تتحول بها البنى النصية إلى تجارب شخصية من خلال بعض الأنشطة التخيلية.

نظريات الاستجابة الأدبية القائمة على التحليل النفسى

إن مفهوم القارئ الضمنى يساعدنا على وصف التأثيرات المركبة للنص الأدبى وردود الأفعال تجاهه، وهنا يبرز سؤال عما إذا كان يمكن لأية نظرية عن الاستجابة الجمالية أن تستغنى عن الرجوع إلى علم النفس أم لا. هناك نظريتان كاملتان عن الاستجابة الأدبية تقومان على أساس تحليلى نفسى، وهما نظريتا نورمان هولند وسايمون ليسر. وسنلقى نظرة نقدية على هاتين النظريتين – وهى نقدية لا بسبب أن منظورها النفسى لا يمت بصلة لموضوعنا، بل لأن هذا المنظور قد لفه الغموض نتيجة لتصنيفه بلغة تحليلية نفسية أصولية، وهو ما يعرضه للتشويه.

وفى كلتا الدراستين تستخدم مفاهيم التحليل النفسى كأدوات للتصنيف لا للاستكشاف. ولكن كما أوضح بونتليس فى كتاب ما بعد فرويد، فإن تشيئ مفاهيم التحليل النفسى غالباً ما تمثل عقبة بدلاً من أن تكون عونا للمنظور التحليلى النفسى.(٣٢) يقول بونتاليس إن فرويد نفسه لم يكن يفرض نسقًا مغلقًا للمصطلحات على نظريته.(٣٣) بل استعار مصطلحات من الفيزياء والأحياء وعلم الأساطير ومن لغة الحياة اليومية. وتعتبر استعانة بونتاليس بكل هذه الأنساق اللغوية المتباينة دليلاً على أن فرويد يحدد نطاقًا لا يمكن قصره على نسق واحد من أنساق المصطلحات. وإذا أطلقنا على هذا النطاق مصطلح «غير الواعى» - ولو أن بونتاليس يوضح أن هذا المصطلح يشير إلى ما يستحضر من موقف فلسفى مصنف بالفعل(٣٤) - فمن المؤكد أن إيضاح المجهول سيحتاج إلى تطبيق عدد من المصطلحات يساعد على كشف ما التبس. وحين تتحول العوامل المساعدة لهذا الاستخدام الاستكشافى للغة إلى نسق فإن التحليل النفسى يتخذ مظهر «فلسفة استعمارية» تؤكد ذاتها بمصطلحات معقدة وضخمة. إلا أن هذه الحقيقة لا تميز فرويد بقدر ما تميز من اتبعوه مما حولوا لغته الاستكشافية الى مفاهيم مرتبة يدعون بها الدلالة على واقع محدد وثابت، ويدفنون بذلك المنظور التأويلى الأصلى الذى يحكم الاستخدام اللغوى الكاشف لدى فرويد والذى أعيد اكتشافه مؤخراً.(٣٥)

ومن الضرورى أن نوجه النظر الى هذه الحقيقة، لأن كلاً من هولند وليسر يستخدم مصطلحات فنية خاصة بالتحليل النفسى كالمفاهيم المشيأة، وبالتالى فهو يعرقل السعى إلى وصف ردود الأفعال تجاه الأدب بدلاً من أن يعين عليه.

يصف نورمان هولند الغرض من هذه الدراسة فيما يلى:

«بداية أود الحديث عن الأدب فى المقام الأول بوصفه تجربة. أعلم أنه يمكن الحديث عن الأدب باعتباره شكلاً من أشكال التواصل أو التعبير أو كنتاج إنسانى. إلا أن الغرض الخاص من هذا الكتاب يحتم النظر إلى الأدب كتجربة، بل كتجربة لا تنبت عن سائر التجارب ... فيمكن تحليل الأدب تحليلاً موضوعيًا ولكن كيف أو لماذا تشكل الصور والبنى المكررة الاستجابة الذاتية -وهذا هو السؤال الذى يحاول هذا الكتاب الإجابة عليه. وسأضطر إلى أن أرتكز بكل ثقلى على ردود أفعالى الخاصة، إلا أنى لا أقصد الإيحاء بأنها «صحيحة» أو مقبولة بالضرورة لدى الآخرين. بل أهدف إلى بيان أنى لو استطعت أن أوضح كيف تتم استثارة ردود أفعالى فقد يستطيع الآخرون أن يعرفوا كيف تتم استثارة ردود أفعالهم. وكما هو الحال بالنسبة للبحث التحليلى النفسى فى معظمه لابد لنا أن نبدأ من تاريخ حالة، والحالة هنا هى أنا ... فالانطلاق من النص باعتباره هدفًا لتجربتنا يحتاج إلى علم نفس من نوع ما-وقد اخترت علم النفس التحليلى».(٣٦)

إذن فاهتمام هولند ينصب فى المقام الأول على التجربة التى ينتجها الأدب. ولكن حتى لو أخذ النص باعتباره مجرد تجارب مبرمجة فإن هذه التجارب يظل من المحتم نقلها قبل حدوثها فى ذهن القارئ. وهل من الممكن فصل التجربة عن الطريقة التى يتم نقلها بها كما لو كانتا موضوعين للبحث مختلفين تماماً؟ قد يكون هذا ممكناً بالنسبة لتجارب الحياة اليومية العابرة، أما التجارب الجمالية فلا تحدث إلا لأنها تنقل، ولابد أن تتوقف طريقة المرور بها ولو جزئياً على الأقل على طريقة عرضها أو تركيبها مسبقًا. وإذا تم الجمع بين التجارب الجمالية واليومية العابرة معاً ؛ فلابد أن يفقد النص الأدبى سمته الجمالية ويعتبر مجرد مادة تبين استمرار ميولنا النفسية فى العمل أو توقفها. وفى هذه الحالة لا يمكن للمرء بالطبع أن يجادل من يزعمون أن دراسة الأدب مسألة لا ضرورة لها لأن نتائجها يمكن التوصل إليها من الظواهر الأشد التصاقًا بالمجتمع. وفى جهوده لتطويع الأدب للتحليل «الموضوعى» يبدو أن هولند يتجاهل الفارق بين التجربة الجمالية والتجربة اليومية العابرة أملاً فى أن يتمكن من دراسة دور الفعل الذى يثيره النص الأدبى بعبارات منتقاة من التحليل النفسى؛ إلا أن نتيجة ذلك تعتبر خسارة وليست كسبًا من ناحية الرؤية الكاشفة؛ فمع كل عمل أدبى كما يقول أمونز «يظهر عالم تحط من قدره أية عبارة عنه مهما كانت ذات صلة به».(٣٧) إلا أن العالم ينحط قدره إلى الحضيض إذا لم تساعد دراسته إلا على وصف شئ موجود بالفعل.

وإهمال هولند المتعمد للطريقة التى يتم بها نقل «التجربة» ومساواته الواضحة بين التجربتين الجمالية والعادية تترك علامة مميزة على وجهة نظره، وهو مايتضح بصورة خاصة إذا ما أمعنا النظر فى الجانبين الرئيسين من دراسته، أى المعنى والاستجابة. فهو يصف النص الأدبى من البداية بأنه تسلسل هرمى من طبقات المعنى المترسبة. ويتخذ مثالاً على ذلك زوجة باث لشوسر **Chaucer, *Wife of Bath***، فيشير إلى وجود أربعة من هذه الطبقات: طبقة قارئ العصور الوسطى، طبقة القارئ الحديث، الأسطورية، المعنى التحليلى النفسى للنص.(٣٨) والمعنى عند هولند عملية دينامية:

«... كل القصص -وكل أشكال الأدب- لها معنى أساسى وهو تحويل خيالات اللاوعى التى يمكن اكتشافها من خلال التحليل النفسى إلى معانى واعية يكتشفها التأويل التقليدى».(٣٩) ويترتب على هذا الرأى أن المعنى التحليلى النفسى هو أصل كل المعانى الأخرى. من ثم فإذا ما أريد إيضاح العملية ، فهذا هو المعنى الذى يجب السعى إليه، لأن المستويات الأخرى لا تمثل إلا إيضاحات تاريخية أو اجتماعية بل تحريف فعلى للمعنى التحليلى النفسى. وهو فى زوجة باث لشوسر «جرح قضيبى ذكرى» أو «خضوع شفهى».(٤٠)

وحتى إذا سلمنا جدلاً بجدوى اتجاه كهذا فإنه يفرز عدداً من الأسئلة التى يعجز عن الإجابة عليها. أولاً، ما هى الظروف التى تجعل من الممكن النظر إلى نص من النصوص بعينى قارئ العصور الوسطى، وبعينى قارئ حديث، ومن منظور أسطورى، ومن منظور تحليلى نفسى أيضًا؟ وكيف يفرّق المرء بين هذه الطبقات الفردية للمعنى؟ وبغض النظر عن صعوبة التفرقة بين الطبقات المتعددة وبنيتها الهرمية، هناك سؤال يبرز عما إذا كانت المعانى التاريخية التى يفطن القارئ إليها ليست إلا مسخًا شائهًا للخيال داخل العقل الواعى. وإذا فشل القارئ فى إدراك المعنى التحليلى النفسى فهل معنى هذا أن النص يخفى معناه، أو أنه الكتمان الناتج عن الآلية الدفاعية لدى بالقارئ؟ الحقيقة أنه لا يمكن أن يكون النص، لأن الأدب عند هولند يمثل راحة؛ ولكن أية راحة إذا كان النص يتضمن معنى حقيقيًا كامناً ، لكنه مركب بحيث يخرج القارئ منه بإخفاء للمعنى الحقيقى من خلال عملية إدراكه؟ لا شك أن هذا عكس ما يقصده معظم الأدباء.

وتتراكم المشكلات. وإذا احتفظ النص الأدبى لأى سبب بمعناه الحقيقى كامنًا وراء حجاب من التحريف الاجتماعى أو التاريخى فإن علينا تبعًا لنظرية هولند أن نستعين بمناهج التحليل النفسى للكشف عن هذا المعنى. بعبارة أخرى، لا يمكن فهم النص الأدبى فهمًا تامًا إلا من خلال التحليل النفسى. إلا أن هذا يستحيل أن يكون ما قصده هولند، فهو يقول إن الأدب نفسه يحول خيالات اللاوعى الى معنى واعٍ.

وإذا سلمنا جدلاً بأن تناقضات النص تمنع القارئ (الذى يجب أن يشارك بدور نشط فى عملية الفهم) من إدراك تحول الخيال إلى معنى يمكن إدراكه فإن الأمر يحتاج إلى محلل نفسى يكشف عن المعنى الحقيقى الكامن وراء التحريف. وحينئذ سيصبح التأويل التحليلى النفسى تشخيصًا للحواجز التى تقف حائلاً بين القارئ والحقيقة، وسيتركز الانتباه على ردود أفعاله ومقاومته «للرموز» التواصلية.(٤١) ومن التشخيص لابد للتأويل أن ينتقل إلى مرحلة العلاج (فمن الصعب أن ينفصل هذا عن ذاك). إلا أن نفس فكرة تغيير النصوص الأدبية لنفسية القارئ بالمعنى العلاجى استناداً إلى تكشف معناها الحقيقى تعد بعيدة المنال.

على أى الأحوال فالحل الذى يقدمه هولند لمشكلة كيفية نقل النص لمعناه أو كيفية ثبوت هذا المعنى لدى القارئ يكشف المزيد. ولم يعد يمكن له هنا أن يدور حول عملية التواصل؛ وبالتالى فهو يحاول أن يتعامل معها من خلال مبدأ تفسيرى لا ينبع من التحليل النفسى.

إن المعنى التحليلى النفسى لدى هولند هو الأساس الجوهرى الذى يجب على القارئ أن يدركه إذا شاء أن يدرك كيف يمكن للخيال اللاواعى أن يتحول إلى معنى

واعٍ فيفترض هولند أن عملية التواصل هذه يضمنها نوع من التقابل بين البنية النصية وميول متصلة بها فى نفس القارئ. وهذا معناه أن رؤى التحليل النفسى التى لم يتم إدراكها من النصوص تترجم كحالة بنائية فوق النصوص نفسها. وحينئذ يمكن تفسير النصوص فى ضوء البنى النفسية المألوفة بحيث ينقل النص المعنى بعكسه للعناصر النفسية للقارئ أو ينقلها القارئ بإدراكه لبنى ردود أفعاله فى النص. ويقدم هولند فيما يلى تفسيراً واضحاً لهذا النمط من التقابل:

«إن العملية الذهنية المتجسدة فى العمل الأدبى تتحول بصورة ما إلى عملية تجرى فى نفوس جمهوره. فما يحدث "فى «الخارج»، أى فى العمل الأدبى يبدو وكأنه يحدث «فى الداخل»، أى فى ذهنك أو ذهنى».(٤٢)

وحتى إذا تغاضينا عن الغموض المحرج للعبارتين «بصورة ما» و«يبدو» يظل هناك مبدأ أن الاشباه تدرك بعضها البعض. إلا أن هذا مبدأ أفلاطونى وليس من مبادئ التحليل النفسى. ويضطر المرء لأن يتساءل عما إذا كانت هذ الحاجة لشرح نمط تحليلى نفسى للتأويل من وجهة النظر الأفلاطونية لا تفسر أيضًا السبب فى إمكانية تجاهل عمليات التواصل الأدبى فى التحليل. على أية حال فهذه المرآة الأفلاطونية العاكسة بين النص والقارئ لا تكفى لتفسير ما يحدثه العمل الأدبى من تأثيرات وما يثيره من ردود الأفعال. فرد الفعل إذا توقف على عثور القارئ على انعكاس لذاته لا يأتى للقارئ بجديد. ويعترف هولند نفسه بأن شيئًا ما يحدث للقارئ بالفعل. من الواضح إذن أن الحافز الأولى لهذا «الحدث» لا يكمن فى تشابه النص بل فى اختلافه، ولو أنه اختلاف ينبع من المألوف. وعملية الفهم بأكملها تبدأ بالحاجة إلى إيجاد الألفة مع غير المألوف (ويصبح الأدب عقيمًا بحق إذا لم يؤد إلا إلى إدراك ما هو مألوف بالفعل). خلاصة القول إن القارئ لا يبدأ فى البحث عن المعنى (وبالتالى إضفاء سمات الواقع عليه) إلا إذا لم يكن يعرفه، لذا فإن العناصر المجهولة فى النص هى التى تدفعه الى البحث. وحتى إذا سايرنا هولند فيما ذهب اليه ووافقناه على فكرته الأساسية التى ترى أن النص الأدبى هو تحويل الخيال إلى معنى فإن نظريته لا تنتمى إلى التحليل النفسى إلا إذا سمح هذا التحويل للقارئ بإدراك شئ كان يعتمل فى نفسه ، لكنه لم يكن مهيأ حتى تلك اللحظة لإدراكه.

ومع أن هذا يعد تناقضًا واضحًا فى نظرية هولند ، فمما لا شك فيه أنه يتلمس طريقه فى هذا الاتجاه. ودليل ذلك ما يورده من رسوم وأشكال بيانية يحاول فيها أن يصف العلاقات بين النص والقارئ. إلا أن خلفية آرائه لا أهمية لها فى هذا المقام إلا من حيث أنها تقدم أسبابًا أخرى لافتراض مختلف تمامًا فيما يتعلق بنظريتنا عن الاستجابة ورد الفعل.

إن الأدب عند هولند يؤدى إلى شعور بالراحة: «... إن الفن بكافة صوره يؤدى ... فى تحليله الأخير إلى الراحة».[٤٣] ويتأتى هذا الإحساس بالراحة من خلال الحلول التى يقدمها لنا العمل ، والتى يجب أن تتفق مع توقعات القارئ: «حتى إذا أدى بنا العمل الى الشعور بالألم أو بالذنب أو القلق، فإننا نتوقع منه أن يتعامل مع هذه الأحاسيس بحيث يحولها الى تجارب مُرضية».[٤٤] ولا يقدم للأدب المتعة المتوقعة منه إلا حين يحدث ذلك. «فحين يمتعنا الأدب فإنه يجعلنا نشعر بنوع من القلق أيضًا، ثم يجعلنا نسيطر عليه؛ إلا أن القلق نزوة فى الخيال وليس حدثًا أو نشاطًا. وهذا النمط من القلق والسيطرة عليه يميز متعتنا باللهو والأدب عن المتع الحسية البسيطة».[٤٥] ويشير هولند إلى هذا النمط من القلق والسيطرة عليه – وما يؤدى إليه من شعور بالارتياح– فى سياقات تختلف تمامًا عن وجهة نظره، وبالتالى فهو يمثل كلاً من وظيفة الأدب ووظيفة ردود الأفعال التى يثيرها.

إن الفكرة التى ترى ضرورة أن يقدم الأدب المتعة ، وأن هذا ينبع من تعاقب إيقاعى للقلق والحل كانت قائمة قبل أن يترك التحليل النفسى بصمته على النقد الأدبى بمدة طويلة، وبالتالى فلا يمكن أن تنسب إلى هذا الموقف من الأدب. ويؤكد هولند فى تحليله الأخير على النظرية الانفعالية لريتشاردز –ولو بآراء مختلفة. فهذه النظرية ترى فى القلق والحل شرطا أساسيا للتأثير الجمالى للعمل الفنى.[٤٦] من ثم فإن وجهة نظر هولند التحليلية النفسية عن الاستجابة الأدبية لا تمثل فى جوهرها تطويراً للنظرية الانفعالية القديمة.

والسؤال الوحيد هل يبقى أمامنا يتعلق بماقد يقدمه شكل العمل الأدبى –الذى يتم من خلاله تنظيم نمط القلق والحل– من رؤى محددة فى التأثيرات وردود الأفعال الأدبية؟ فالشكل عند هولند بتأويله التحليلى النفسى هو بنية دفاعية يمكن عن طريقها استئناس ثورة الخيال بعد إيقاظه، وإبعاده قليلاً.[٤٧] والشكل لا يثير؛ بل يسيطر على ما تمت استثارته لكى يبقيه على امتداد الذراع إن جاز التعبير. والشكل يتحكم فى الإثارة. ويضطر المرء للتساؤل عما إذا كان فهم الشكل على هذه النحو مستمد بالفعل من التحليل النفسى، فتوفيق الحركات المتضاربة هو مفهوم كلاسيكى متميز. والشكوك لا تهدئها مصطلحات التحليل النفسى التى يخفى هولند وصفه للأدب فى عباءتها:

> **«إن الأدب به شئ من العربدة؛ فالأنا العليا تسمح للأنا بتخطى كل ألوان المحرمات لمدة محدودة، ثم تعود الى التدخل والسيطرة؛ وتأتى العودة إلى التدخل والسيطرة نفسها كنوع من الراحة والإخضاع».[٤٨]**

وكان هذا المفهوم فى القرن الثامن عشر يسمى «الاضطراب الحميد» – مما يدل على المتعة الجمالية المستمدة من اضطراب وقتى يصاحبه توقع باستعادة الانتظام

بصورة لا يمكن التنبؤ بها. ونادراً ماكانت جماليات القرن الثامن عشر تستعين بغير مصطلحات التحليل النفسي، ولكن من الواضح أن هذه الظاهرة يمكن تفسيرها بمصطلحات مستمدة من مجالات شتى.

ظلت جماليات القرن الثامن عشر الكلاسيكية بمثابة الإطار المرجعي للنظرية الانفعالية، ويصل التشابه بين التأويل القائم على التحليل النفسي لدى هولند ، وهذه النظرية حداً يوحي بأنه مجرد نسخ لرؤى ريتشاردز بمصطلحات مختلفة. إلا أن النظرية الانفعالية كانت تفترض وجود قارئ يزج به إلى منطقة تأملية على أطراف «المشهد» الذي يعرضه النص، لأن العمل نفسه كان يهدئ توتره. أما هولند فيرى أن النصوص الأدبية تجذب القارئ للمشاركة، ولكن لما كان هو أيضاً يؤمن بأن العمل هو الذي يهدئ التوترات، يبرز التساؤل عن المدى الذي يمكن أن تصل إليه مشاركة القارئ. فإذا كان النص الأدبي يقوم بكل شئ فما الذي يتبقى للقارئ لكي يشارك فيه؟ ونفس هذا السؤال يمكن طرحه عن النظرية الانفعالية، ولو أنه يجب الاعتراف لصالح هذه النظرية بأنها كانت أول نظرية تولى اهتماماً كاملاً لدراسة الاستجابات وردود الأفعال الأدبية.

ونجد أهمية النظرية الانفعالية ماثلة وبنفس الدرجة في كتاب القصص واللاوعي لسيمون ليسر، ولو أنه يساير نظرية التحليل النفسي. فالأدب عند ليسر أيضاً يساعد على الراحة،[٤٩] إلا أن هذه الراحة لا تعد كافية إلا إذا كان العمل الأدبي يتيح وسائل متعددة للإشباع في نفس الوقت. وهنا يضطر ليسر لبناء نمط للتواصل يسمح له بوصف الراحة التي تحدث في نفس القارئ، ولذلك فهو يستعين بأدوات التحليل النفسي. ولكي يدفع القارئ للانفتاح على عالم القصص يجب على العمل الأدبي أن يخاطب الأنا العليا والأنا والآخر. ولابد من تشغيل كل هذه العناصر النفسية؛ أي يجب إشراك كل عنصر منها بما يجعل التسلسل الهرمي الذي يفترضه التحليل النفسي يبدأ في التحرك والانطلاق. والعمل الفني عند ليسر يصبح ذا معنى بمقدار إشراكه لكل عناصر النفس. إلا أن هذا الإشراك يتوقف على شرط واحد ضروري، وهو ضرورة أن تكون أشكال الخطاب الذي يوجهه العمل على اختلافها عند درجة الصفر، فكلما كانت مفتوحة ومباشرة قل تأثيرها على المتلقي.[٥٠] ويقوى تأثيرها لو تداخلت فيما بينها وتوارى كل منها في الآخر وتبادلت الأصول والاتجاهات بصورة مستمرة، أي إذا اتخذت درجة التعقيد اللازمة لفتح الصراع القديم القائم في واقع الحياة بين الأنا العليا والأنا والآخر. والعمل الأدبي يحقق هذا التأثير ولكن ليس من خلال مجرد عرض الميول المتباينة لقرائه كما يرى هولند؛ فهو يتطلب منهم أنشطة تساعد على انفتاح السلطة المتصلبة لعناصر النفس؛ وهذا «الانفتاح» يطلق حركة تشبه نوعاً من التحرر، ففي الفترة التي نقرأ فيها يمكن لنا أن نتحرر من الرقابة التي تعمل داخل إطار سلطة النفس.[٥١]

وإذا تجاهلنا العناصر النفسية لنمط ليسر تتبقى لدينا فكرة حدوث التواصل من خلال الأنماط المتخفية أو المتداخلة بل المتضاربة من خطاب النص؛ إلا أن الخطاب فى هذه الحالة لايعنى ما يقوله، فكلما اقتربت العبارة من المقصود الحقيقى ضعف التأثير. ونستنبط من هذا فرضية سيكون لها دور مهم فى الأبواب التالية من هذا الكتاب، وهى أن التأثير ورد الفعل ينتجان عن علاقة جدلية بين التصريح والكتمان - أى عن الاختلاف بين ما يقال وما يقصد به.

يبدو أن ليسر كان يستطيع أن ينشئ وجهة نظره فى ضوء ذلك، إلا أنه يستبعد المشكلة قبل الأوان بنظريته عن الصراعات المحلولة والتى يستمدها من العمليات النفسية التى تحركها النصوص الأدبية. وهنا تعود آراء النظرية الانفعالية للظهور من جديد:

> **«هل أحرزنا أى تقدم نحو إيجاد تعريف للقصص بملاحظتنا أنه يولى اهتمامه الأول بالصراع؟ ففى حين أننا ضمنا بلوغ حالة من الإشباع بالتغلب على العقبات فإن الصراع نفسه - أى الصراع الحقيقى - ليس مصدراً للمتعة بالنسبة لنا؛ بل مصدر للألم. ولماذا يمنحنا التجسيد القصصى لصراعاتنا المتعة أو الإشباع؟ والإجابة أن هناك اختلافات حاسمة بين الطريقة التى يتم التعامل بها مع الصراعات فى القصص والطريقة التى تتجسد بها فى الحياة ... وإذا استعنا بالمصطلحات التى يصف بها إدوارد جلوفر الفن بصفة عامة نقول إن القصص يمنحنا صيغًا للتوافق تكتسب بها القوى المكبوتة والكابتة القدرة على التعبير عن نفسها فى نفس العمل الأدبى. أو قد نقول إن القصص يولى اهتمامًا لكل من مبدأ الواقع ومبدأ المتعة، أو إنه تقدم منبرًا يعبر الآخر والأنا والأنا العليا عن أنفسهم من فوقه ... ثانيا فنحن نقدر القصص لأنه يسعى إلى التوفيق بين كل ما يدعيه. كما أنه باستعداده لسماع كل الأطراف يسعى إلى إيجاد حلول تقوم على الوفاء بكل المطالب وليس على حلول وهمية تقوم على الإنكار أو التقليل من شأن بعض المطالب؛ إنه يسعى إلى حلول يصفها روبرت بن وارين بأنها «مكتسبة» وليست مفروضة. وحلول كهذه تعتبر أكثر إشباعًا وثباتًا من الحلول الوقتية لمشكلاتنا والتى غالبًا ما نرضى بها فى الحياة».(٥٢)**

وإن شئنا فهم الإشباع الذى تحققه هذه النصوص لقرائها، فعلينا أن نصحح هذا التعريف الخاص بالقصص فى أحد جوانبه المهمة. كما ينطبق هذا التصحيح على وصف ريتشاردز للعمل الفنى الذى تكمن قيمته -كما هو الحال عند ليسر- فى حل الصراع الذى يثيره فى نفس القارئ. لا شك أن الصراع عنصر محورى فى الأدب، إلا أن هناك شكاً كبيراً فيما إذا كان الحل قائما فى عملية التجسيد.

وطبيعة هذه الصعوبات تبلغ حد أنه على الرغم من الإشارة إلى الحلول الممكنة فى النص إلا أنها لا تصاغ بصورة واضحة فيه. وتحدث الصياغة من خلال النشاط الموجه

الذى تتم استثارته فى نفس القارئ. فبهذه الطريقة وحدها يمكن أن تصبح جزءًا من تجربة القارئ. أما إذا صيغ الحل فى النص، فإن دور القارئ يختلف بالطبع؛ فبدلاً من إضفاء سمات الواقع على الحل فإنه سيتخذ موقفًا تجاه الحل المعروض عليه. وكلما زاد النص وضوحًا قلت درجة مشاركته فيه؛ ويلاحظ أن هذا سببه الإحساس بالهبوط المفاجئ الذى يصاحب ما يسمى «بالقراءة الخفيفة».

ولو صح افتراض ليسر وريتشاردز بأن إيقاع العمل الفنى يتكون من صراع و حل، فإن هذا لا يكون على شكل مشهد يجرى أمام عينى القارئ؛ بل يطلق النص الأدبى ردود أفعال فى نفس القارئ فيتكون الإيقاع ويُسمع فى داخله. ومن العناصر الكلاسيكية الأصيلة فى النظرية النفسية عن الفن أنها تعزو للعمل نفسه عملية إيجاد المسافة التى يتم من خلالها حل الصراع للقارئ، ولو أن هذه العملية فعل -ولكنه فعل موجه- فإن القارئ نفسه يحل من خلاله خيوط تورطه فى الصراع. وكان أدورنو محقًا فى نقده للجانب الصوفى من النظرية النفسية عن الفن فى قوله:

> **«إن النظرية النفسية للتأويل الجمالى تواكب النظرة القديمة للفن باعتباره شيئا يساعد على تخفيف التناقضات، أو رؤية عن حياة أفضل -بغض النظر عن سوء الرؤية التى اعتصرت منها. ويعد قبول التحليل النفسى للرأى الشائع عن الفن باعتباره شيئا مفيدا للثقافة موازيا لمذهب المتعة الجمالية الذى ينفى كل سلبية عن الفن ويقصره على الصراعات التى يقوم عليها العمل. وإذا تم الاندماج فى مجمل العمل الفنى فإنه يفقد قوته التى يسمو بها على الحياة التى يتبرأ منها بمجرد وجوده».(٥٣)**

وهذا الرأى تؤيده بنية النص نفسه. فالصراعات التى تبرز داخل النص لها أوجه عديدة، فالصراع لا ينشأ إلا إذا كانت هناك جوانب متعارضة لموقف من المواقف كل فى مواجهة الأخرى. وهذه حقيقة أدركها ليسر بنظريته عن الخطاب المقنّع والتى تؤدى إلى الصراع بوضعها للأنا العليا والأنا والآخر فى مواجهة بعضها البعض. ولكن إذا نحينا هذا الموقف التحليلى النفسى من الصراع جانباً، نواجه تساؤلاً عن كيفية إبرازها من خلال عملية التجسيد.

يكفى فى هذا المقام أن نشير إلى النصوص الروائية -وهو الجنس الأدبى الذى يشير اليه ليسر نفسه. فمن السمات المميزة لهذه النصوص أن وجهات النظر - سواء كانت وجهات نظر الراوية أو البطل أو الشخصيات الثانوية أو كل الشخصيات معًا - لا تتطابق. ويزداد هذا الموقف تعقيداً ، نتيجة لأن الدور الذى تلعبه مختلف شخصيات القصة غالبًا ما يكون مناقضًا لرؤيتهم لأنفسهم. لذا فإن النص يقدم خطوطًا عديدة للتوجه تعارض كل منها الأخرى، أو على الأقل لا تتطابق، وهذا هو أساس الصراع بالفعل. وينشأ الصراع نفسه حين يحاول القارئ تصور رؤية ما من خلال رؤية أخرى

ويجد نفسه فى مواجهة التناقضات؛ ويكمن حل الصراع فى فكرة ما عن التوفيق بينها لا يصوغها النص نفسه. ولا تتم صياغتها ، لأن القارئ يجب أن يتوصل اليها بنفسه إذا أراد جعل التجربة خاصة به – وإذا تمت صياغة حل بالفعل، فإن هذا بهدف عرقلة القارئ عن تكوين مفهوم ما. وهناك نصوص يتناقص فيه تكوين القارئ للمفاهيم ؛ حيث يتم التعبير عن الحلول بصورة واضحة تمامًا. ولكن من الواضح فى مثل هذه الحالات أنه ليس ثم صراع متأصل يحتاج إلى حل؛ فمهما كانت هناك عناصر للصراع فهى تخدم هدفاً بلاغيًا صرفًا يساعد على توجيه حل مقرر مسبقًا إلى نهاية سعيدة مقررة مسبقًا. ولا يكون هناك تأثير ملين حقيقى إلا إذا شارك القارئ فى إيجاد هذا الحل، فالمشاركة – وليس مجرد التأمل – يمكن أن تعود على القارئ بما يطمح إليه من إشباع، ولو أن ليسر وريتشاردز لا يتفقان فى ذلك.

وإذا حاول المرء أن يدرك تأثيرات العمل الأدبى من زاوية النظرية الانفعالية، فإن العلاقة بين النص والقارئ تبدو من طرف واحد؛ فالنص يثير «القلق» فى نفس القارئ، ثم يهدئه مرة أخرى. ومع ذلك فهناك بعض التفاعلات بين النص والقارئ لا تتفق مع هذا النمط المبسط. وتنشأ المشكلات بالفعل مع مفهومين أساسيين يستعين بهما ليسر فى محاولته لوصف العلاقة بين النص والقارئ، وهما أن النص الأدبى يتجسد «بالمغالاة فى تحديد المعنى»(٥٤) وموقف القارئ «بالمماثلة».(٥٥) ويشرح لفظ «المغالاة فى تحديد المعنى» بقوله:

> **«... قد تعنى القصة أشياء تختلف باختلاف القراء، لكنها تعنى أيضًا أن أى قارئ قد يحس بأن القصة لها معانى مختلفة متراكمة فوق بعضها البعض. وإذا استعرنا مصطلحًا من علم نفس الأحلام نقول إن القصص قد يغالَى فى تحديد معناه؛ وخاصة القصص الذى نعتبره عظيمًا».(٥٦)**

من المؤكد أن المغالاة فى تحديد معنى نص من النصوص الأدبية لا يؤدى إلى وضوح دلالى كما هو مفترض، بل يشطر النص إلى نطاق دلالى كامل، وهى ظاهرة تلاحظ كثيراً فى الأدب الحديث ؛ حيث يؤدى أى إطار دقيق للتجسيد –كما هو الحال فى عوليس لجويس– إلى تنوع تدريجى فى المستويات الدلالية. وتختلف النصوص الأدبية فى هذه الناحية عن الحوار العادى؛ فهى أكثر تركيبًا، بل إنها تحد من القدرة على التنبؤ بمفردات الحوار بمغالاتها فى تحديد المعنى. ففى الحوار العادى نجد إسهابًا ناتجًا عن إمكانية التنبؤ بمفردات الحوار، أما فى الحوار الأدبى، فالعكس هو الصحيح. ويؤدى الحد من القدرة على التنبؤ فى النصوص التى يغالَى فى تحديد معناها إلى تركيبة من المستويات الدلالية المتباينة قد تنتمى كل منها إلى الأخرى بسبل شتى. من هنا فإن مصطلح «المغالاة فى تحديد المعنى» المقتبس أصلا من علم نفس

الأحلام قد ينطبق على النص الأدبى، إلا أن هناك حقيقة مهمة يجب أن تؤخذ فى الاعتبار، وهى حقيقة يبدو أن ليسر قد تجاهلها.

فإذا كان النص «المغالَى فى تحديد معناه» يعنى أشياء تختلف باختلاف القراء، فإن هذه المعانى المختلفة لا تنشأ من مجرد المغالاة فى تحديد المعنى؛ بل من تزايد درجات الغموض. فالمغالاة فى تحديد المعنى تفرز مستويات مختلفة من المعنى، إلا أن هذا يجعل القارئ فى حاجة الى الربط بين هذه المستويات، وهى مفهومة غالبًا بسبب تنوع علاقاتها. وبالتالى فإن «النص المغالَى فى تحديد معناه» يؤدى إلى إشراك القارئ فى عملية نشطة من التركيب، لأنه هو الذى ينبغى عليه أن يقوم بتركيب المعنى الكامن الناتج عن الصلات المتنوعة بين المستويات الدلالية للنص.

يبدو أن ليسر لم يأخذ هذه العملية فى الاعتبار، فالتزامه بالنظرية الانفعالية لا يسمح له بذلك؛ والحقيقة أنه يعتبر القارئ مجرد متلقٍ سلبى. والنشاط الوحيد الذى يمنحه للقارئ منبت تماماً عن عملية القراءة نفسها:

> **«بالإضافة الى المشاركة البديلة فى القصص التى نندمج فيها، فإننا غالبًا ما نخلق قصصاً مركبة عليها ونمثلها فى الخيال. فنحن نقوم بالمماثلة. والقصص التى نغزلها شديدة الإيجاز بالطبع. فليس هناك وقت ولا داعٍ لتطويرها بصورة منتظمة. وقد لا تشمل المماثلة إلا إدراك وجه تشابه بين الحدث الروائى وما يحدث لنا، وعودة سريعة إلى معايشة التجربة من جديد ... والمماثلة ... وثيقة الصلة بأحلام اليقظة».(٥٧)**

والمعنى الضمنى أن هذه القصة المفروضة من الخارج هى قصة خاصة تفصل القارئ عن النص، وهو مجرد حافز يؤدى إلى عملية اندماج شخصى. وبعبارة أخرى، فالنص يعمل كآلية لتحرير القارئ من مشاغله الخاصة.

وهكذا يتأكد أن أية استجابة لأى نص لابد أن تكون ذاتية، لكن هذا ليس معناه أن النص يختفى داخل العالم الخاص لقرائه. بل يظل التفعيل الذاتى لأى نص مفتوحًا أمام أطراف ثالثة، أى أنه يظل قابلاً للتحليل الذاتى التبادلى. إلا أن هذا لا يتحقق إلا إذا تم تحديد ما يحدث بالفعل بين النص والقارئ. وتؤدى المغالاة فى تحديد معنى النص كما رأينا إلى الغموض، وهو ما يؤدى إلى إطلاق عملية كاملة من الفهم يحاول القارئ بها تجميع عالم النص -وهو عالم منبت عن عالم الواقع بنفس هذه المغالاة فى تحديد المعنى. وعملية تجميع معنى النص ليست عملية خاصة؛ فمع أنها تحشد الميول الذاتية للقارئ إلا أنها لا تؤدى إلى الاستغراق فى أحلام اليقظة؛ بل الى الوفاء بالشروط التى تم تركيبها بالفعل فى النص. وهنا تكمن أهمية المغالاة فى تحديد معنى النص. فهى ليست مجرد سمة نصية؛ بل هى بنية تساعد القارئ على الإفلات من إسار أعرافه التى اعتاد عليها؛ وبالتالى تسمح له ببلورة ما أطلقه النص من عقاله.(٥٨) ولو

صح قول ليسر بأن النص الأدبى يخلص القارئ من ضغوط تجربته العادية،[٥٩] وبذلك يسمح بإخراج المكبوت، فهذه عملية فى حاجة إلى تحليل. وسنجد أن القارئ لا يستطيع أن يظهر شريحة من شخصيته كان عاجزاً من قبل عن بلورتها فى عقله الواعى.

هوامش

[1] Walter Slatof. *With Respect to Readers. Dimensions of Literary Response.* (Ithaca, 1970), p. 3.

[2] Roman Ingarden. *The Literary Work of Art.* Transl into English by George G. Grabowicz (Evanston, 1973), pp. 276ff.

[3] Joseph König, "Die Natur Ästhetischen Wirkung", in Weseb und Wirklichkeit des Menchen. *Festschrift für Helmuth Plessnert , Klaus Ziegler,* ed. (Göttingen, 1957), p. 321.

[4] Philip Hobsbaum, *A Theory of Communication* (London, 1970), p. xiii.

[5] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics," in *Philosophy Looks at the Arts,* Joseph Margolis, ed. (New York, 1962), p. 52.

[6] C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (London, 1960), p. 134.

[7] W. K. Wimsat, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, 1967), p. 21.

[8] Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake* (Boston, 1967), pp. 427f.

[٩] انظر الجزء الأول، الباب الثانى من هذا الكتاب.

[10] Micheal Riffaterre, *Strukturale Stilistik* (Munich, 1973), pp. 46ff.

[11] Stanley Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics", *New Literary History* 2 (1970): 123ff.

[12] Erwin Wolff, Der intendierte Leser, Poetica 4 (1971): 141ff.

[13] Riffaterre, *Strukturale Stilistik* , p. 44.

[١٤] المصدر نفسه، ص٤٨.

[١٥] المصدر نفسه، ص٢٩.

[١٦] انظر أيضًا المقال النقدى لراينر وارننج بعنوان:

"Rezeptionsästhetik als literatur-wissenschaftliche Pragmatik ," in *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (UTB 303), Rainer Warning, ed. (Munich, 1975), pp. 26ff.

[17] Fish, "Literature in the Reader," p. 145.

[١٨] المصدر نفسه، ص١٤٤-١٤٦.

[١٩] المصدر نفسه، ص١٤٣.

[٢٠] المصدر نفسه، ص١٦٠ح.

21 Wolff, *Der intendierte leser,* p. 166.

[٢٢] المصدر نفسه، ص١٤٥.

[٢٣] المصدر نفسه، ص١٤٣، ١٥١-١٥٤، ١٥٦، ١٥٨، ١٦٢.

[٢٤] المصدر نفسه، ص١٦٠.

[٢٥] المصدر نفسه، ص١٥٩ح.

[٢٦] للمزيد عن هذه النقطة انظر الجزء الثاني، الباب الرابع.

[٢٧] انظر:

Manfred Naumann et al., *Gesellschaft--Literatur--Lesen. Literatur-rezeption in theorestischer Sicht* (Berlin and Weimar, 1973), p. 35, passim.

وانظر أيضا مقالتى النقدية للكتاب بعنوان:

in Warning's Rezeptionsästhetik , pp. 335-41. "Im Lichte der Kritik,"

28 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1963), pp. 137f.

29 M. H. Abrams, "Belief and Suspension of Disbelief," in *Literature and Belief* (English Institute Essays, 1957), M. H. Abrms, ed. (New York, 1958), p. 17.

30 Carl Friedrich Graumann, *Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität* (Berlin, 1960), p. 14.

[٣١] هذه العلاقة التبادلية موضحة عند Eckhard Lobsien, *Theorie literarischer Illusionsbildung* (Stuttgart, 1975), p. 42-74.

32 J.-B. Pontalis, *Nach Freud,* (Frankfort, 1968), pp. 113f., 143, 150, 151f.

[٣٣] المصدر نفسه، ص١٠٨، ١٤٦.

[٣٤] المصدر نفسه، ص١٠٠، ١١٢، ١٣٨ح، ١٤٧ح.

35 Alfred Lorenzer, *Sprachzerstärung und Reconstruktion* (Frankfort, 19710, pp. 104ff.

36 Norman Holland, *The Dynamics of Literary Response* (New York, 1968), pp. xiii-xv.

37 A. R. Ammons, "A Poem Is a Walk," *EPoch* 18 (1968): 115.

38 Holland, *Literary Response* , pp. 26f.

[٣٩] المصدر نفسه، ص٢٨.

[٤٠] المصدر نفسه، ص٢٦. وهذه أمثلة دقيقة على الاستخدام المشيأ لمصطلحات التحليل النفسى التى

ينتقدها بونتاليس. وهذا التشيئ مسئول الى حد كبير عن النفور من استخدام التحليل النفسى كأداة للنفاذ الى الأدب.

٤١ للاطلاع على المعنى المحدد «للرمز» فى التحليل النفسى انظر Lorenzer, *Sprachzerstörung*, pp. 72ff.

42 Holland, *Literary Response*, p. 67.

٤٣ المصدر نفسه، ص١٧٤.

٤٤ المصدر نفسه، ص٧٥.

٤٥ المصدر نفسه، ص٢٠٢.

٤٦ انظر I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London, 21926), pp. 247ff.؛ وانظر أيضًا مقدمة J. Schlaeger لترجمته الألمانية لكتاب ريتشاردز *Prinzipien der Literaturkritik*, Frankfort), 1972, pp. 26-28؛ وكذلك انظر C. K. Ogden, I. A. Richrads & James Wood, The *Foundation of Aesthetics* (London, 1922), pp. 72ff.

47 Holland, *Literary Response*, pp. 104-33.

٤٨ المصدر نفسه، ص٣٣٤.

٤٩ انظر Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious* (New York, 1962), pp. 39, 81f., 125.

٥٠ المصدر نفسه، ص٩٤-١٢٠.

٥١ المصدر نفسه، ص٧٩. ٨١ح، ٩٣، ١٢٥، ١٣٠، ١٩٢ح.

٥٢ المصدر نفسه، ص٧٨ح.

53 Theodor W. Adorno, *Ästhetishe Theorie*, Gesammelte Schriften 7 (Frankfort, 1970), p. 25.

54 Lesser, *Fiction*, p. 113.

٥٥ المصدر نفسه، ص٢٠٣.

٥٦ المصدر نفسه، ص١١٣.

٥٧ المصدر نفسه، ص٢٠٣؛ وانظر أيضًا Holland, *Literary Response*, pp. 87ff., passim

٥٨ للاطلاع على تحليل أكثر تفصيلاً انظر البابين الثالث والسادس.

59 Lesser, *Fiction*, p. 39 passim.

ب. الواقع الروائى

نموذج عملى للنص الأدبى

٣. الرصيد

المنطلق

إن كل نموذج نصى يتضمن بعض القرارات الموجِهة؛ ولا يتساوى النموذج مع النص الأدبى نفسه، بل يفتح طريقًا للوصول إليه. وحينَ نحلل نصًا فإننا لا نتعامل مع نص خالص وبسيط، بل إننا نطبق بالضرورة إطارًا مرجعيًا يتم اختياره دون غيره للتحليل. ويعتبر الأدب بصفة عامة كتابة خيالية، والحقيقة أن مصطلح «قصص» يشير ضمنًا إلى أن الكلمات المطبوعة على الورق لا يقصد بها الإشارة إلى أى واقع فى العالم الحقيقى؛ بل تجسيد شئ لا وجود له. لذا «فالقصص» و«الواقع» دائمًا ما يتم تصنيفهما كطرفى نقيض، وبالتالى فإن كثيراً من اللبس ينجم حين يسعى المرء لتعريف «واقع» الأدب. فهو يعتبر مستقلاً فى لحظة، وتابعًا فى اللحظة التالية،[1] تبعا للإطار المرجعى المطبق. ومهما كان الإطار فإن الافتراض الأساسى والمضلل هو أن القصص نقيض الواقع. ونظرًا لتداخل التعريفات الناجم عن هذا التجاور فقَد آن الأوان لقطع الخيط كله وإحلال آراء عملية محل الآراء الوجودية، فالمهم بالنسبة للقراء والنقاد والأدباء على السواء، هو ما يفعله الأدب وليس ما يعنيه. وإذا كان للقصص والواقع أن تربط بينهما صلة فلابد ألا تكون من زاوية التعارض، بل من زاوية التواصل؛ فليس أحدهما مجرد نقيض للآخر – فالقصص وسيلة لإبلاغ شئ عن الواقع. لا، فلم نعد فى حاجة للبحث عن إطار مرجعى يضم طرفى نطاق الواقع، أو عن السمات المتباينة للحقيقة والقصص. وما أن نتحرر من هذا الالتزام يبرز التساؤل عن العناصر التى يتكون منها القصص. فإن لم يكن الواقع فهذا ليس مرجعه أنه يفتقر إلى سمات الواقع، بل لأنه ينبئنا بشئ عن الواقع، ولا يمكن للأداة الوسيطة أن تتساوى مع ما تنقله. وما أن يتم استبدال مفهوم التواصل بالتعارض، يتحتم الالتفات إلى متلقى الرسالة الذى ظل مهملاً حتى الآن. فإذا كان القارئ والنص الأدبى شريكين فى عملية تواصل، وإذا كان ما يتم توصيله له أية قيمة، فإن اهتمامنا الأول لن ينصب على معنى ذلك النص (وهو الحصان الخشبى الذى يحلو لنقاد الأيام الخالية أن يمتطوه)، بل ما يحدثه من تأثير. وهنا تكمن وظيفة الأدب، وهنا يكمن ما يبرر تناول الأدب من منطلق عملى.

لابد لهذا المنطلق أن يركز على مجالين أساسيين يعتمد كل منهما على الآخر؛ أحدهما تقاطع النص مع الواقع، والآخر تقاطع النص مع القارئ، ولابد من إيجاد وسيلة ما للإشارة الى هذا التقاطع إذا شئنا قياس فعالية القصص بوصفه أداة للتواصل. إذن فاهتمامنا يتجه نحو الجوانب العملية للأدب - «عملى» بالمفهوم الذى يربط به موريس علامات النص «بالمؤول». والاستخدام العملى للعلامات دائماً ما يتضمن نوعاً من البراعة فى التناول ؛ حيث إن الاستجابة لابد أن تنتزع من متلقى العلامات. «فمصطلحات من قبيل "المؤوِل" و"المؤوَل" و "المتعارَف عليه" (حين يطبق على العلامات) و "الأخذ فى الاعتبار" هى مصطلحات خاصة بالجوانب العملية، فى حين أن كثيراً من مصطلحات السيميوطيقية من قبيل "*العلامة*" و *اللغة* و «*الحقيقة*" و "*المعرفة*" لها مكونات عملية هامة».(٢) إذن فالجوانب العملية كالاستعانة بالعلامات لا يمكن أن تنبت عن بناء الجملة - تداخل العلامات أو الدلالات- وعلاقة العلامات بالأشياء. والحقيقة أن الجوانب العملية بصورة عامة تحتاج إلى بناء الجملة وعلم الدلالة، فهما كامنان فى العلاقة بين العلامات والتأويل.

نظرية فعل الكلام

إن أقوى ضوء سلط على الطبيعة العملية للغة كان من جانب فلسفة اللغة العادية. فقد أوجدت مفاهيم تعمل كنقطة انطلاق لدراستنا للطبيعة العملية للنصوص الأدبية ولو أنها لم يكن القصد منها أن تطبق على القصص. ونظرية فعل الكلام المستمدة من فلسفة اللغة العادية هى محاولة لوصف العوامل التى تحدد نجاح التواصل اللغوى أو فشله. كما تتصل هذه العوامل بقراءة القصص أيضاً، وهى عملية لغوية بمعنى أنها تتضمن فهماً للنص أو لما يحاول النص أن ينقله بإيجاد علاقة بين النص والقارئ. وتتلخص مهمتنا فى دراسة هذه العوامل ووصف العملية التى يمكن من خلالها إيجاد واقع ما عن طريق اللغة.

وفعل الكلام كما يحدده ج. ل. أوستن ، وكما يقننه جون سيرل، يمثل وحدة أساسية للتواصل. يقول سيرل:

> **«إن السبب فى التركيز على دراسة عمليات الكلام هو أن التواصل اللغوى بأكمله يشتمل على عمليات لغوية. فوحدة التواصل اللغوى ليست الرمز أو اللفظ أو الجملة أو حتى علامة الرمز أو اللفظ أو الجملة، بل هى إنتاج أو إصدار الرمز أو اللفظ أو الجملة فى أداء عملية الكلام. وإذا اعتبرنا الرمز رسالة فهذا معناه اعتباره علامة منتَجة أو صادرة. ولمزيد من الدقة نقول إن إنتاج علامة جملة أو إصدارها فى ظل ظروف معينة يعتبر فعل كلام، وأفعال الكلام ... هى الوحدات الأساسية أو الصغرى للتواصل اللغوى».(٣)**

إن فعل الكلام بوصفه وحدة تواصل لابد أن ينظم العلامات ، وأن يحدد الطريقة التى يتم بها تلقى هذه العلامات. وعمليات الكلام ليست مجرد جمل. فهى تعبيرات لغوية فى موقف أو سياق معين، ومن خلال هذا السياق تتخذ معناها. إذن فعمليات الكلام هى وحدات التواصل اللغوى التى تتخذ بها الجمل موقعها ومعناها تبعًا لاستخدامها.

إن القول بأن تعبيرات عمليات الكلام تتخذ موقعها داخل سياق ما يعد ذا أهمية فائقة نظرًا لاقتناع بعض دوائر النقد الأدبى بأن «ليس هناك إلا ما هو مطبوع على الورق». فالطبيعة العملية لنص من النصوص لا تؤتى أكلها إلا عن طريق سلسلة كاملة من السياقات يستوعبها النص ويجمعها ويخزنها. وهذه فى حد ذاتها فكرة مباشرة، إلا أن ما هو أقل مباشرة منها هو السؤال عن السبب فى أن كثيراً من الإشارات إلى الواقع خارج النص تتخذ أهمية تختلف عما يكون لها فى بيئتها الأصلية غير النصية. هذه فكرة سنتطرق إليها تفصيلاً فيما بعد. أما الآن فيكفى أن نأخذ فعل الكلام دليلاً موجِهًا لنا فى تناولنا للحقيقة التى ترى أن العبارة المكتوبة تتجاوز هوامش الورقة المطبوعة لتقيم اتصالاً بين المخاطَب والواقع غير النصى.

فى بداية سلسلة محاضراته المنشورة تحت عنوان ماذا تفعل بالكلمات، يميز ج. ل. أوستن بين نمطين أساسين من العبارة اللغوية يطلق على أحدهما «تركيبى» **constative** والآخر «أدائى» **performative**.[٤] ويقدم النمط الأول عبارات عن الحقائق ولابد من قياسه بمعايير الحقيقة والزيف، ويؤدى الآخر إلى فعل يمكن قياسه بمقاييس النجاح والفشل.[٥] والعبارة التركيبية وفقًا لتفرقة أوستن الأصلية تعتبر حقيقية أو زائفة فى حد ذاتها؛ وبالتالى فهى مستقلة عن أى موقف ومتحررة من كل سياق عملى. «بالعبارة التركيبية ... نستخدم مفهومًا شديد البساطة عن التوافق مع الحقائق لأى غرض ولأى جمهور».[٦] وحتى إذا صادفتنا مثل هذه الحالات المثلى ، فإن أوستن لا يرى فى العبارة التركيبية نموذجا لفعل الكلام. فهذا شئ نجده فى العبارة الأدائية التى تفرز شيئًا لا يظهر إلى الوجود إلا فى لحظة نطق العبارة. فهى تؤدى فى رأى أوستن الى «فعل شئ لا إلى تقرير شئ».[٧] وهى تحدث تغييراً داخل سياقها المحلى، ولا تتخذ العبارات الأدائية معناها إلا من خلال استخدامها المحلى. وهى تسمى «أدائية» ؛ لأنها تفرز فعلاً: «الاسم مستمد من الفعل "أدَّى" **perform** بالطبع، وهو الفعل المألوف استخدامه مع الاسم "فِعل"؛ ويدل على أن الإدلاء بعبارة معناه أداء فعل ، ولا يؤخذ فى العادة بمعنى قول شئ».[٨]

ولكى ينجح أى فعل لغوى، هناك شروط معينة يجب توافرها، وهى شروط أساسية بالنسبة لفعل الكلام نفسه. ولابد للعبارة أن تثير شيئًا متعارفًا عليه لدى المتلقى والمتحدث على السواء. ولابد لتطبيق المتعارف عليه أن يكون ذا صلة بالموقف – أى لابد أن تحكمه ثوابت متعارف عليها. وأخيراً لابد أن يتناسب استعداد الطرفين للاشتراك

فى فعل لغوى ما مع مدى تحديد الموقف أو سياق الفعل.(٩) وإذا لم تتوافر هذه الشروط أو إذا كانت التعريفات تتسم بالإبهام أو تفتقر إلى الدقة، فإن العبارة قد تتعرض لخطر أن تظل خاوية، وبالتالى تخفق فى تحقيق هدفها النهائى، ألا وهو «التأثير على الإجراء».(١٠)

وبالإضافة إلى هذه العيوب على جانب المتحدث، فقد تكون هناك عيوب أخرى على جانب المتلقى كما يشير فون سافينى. فقد تفشل محاولة التواصل إذا لم يتم تلقى العبارة بالصورة الصحيحة - أى إذا ضاع المقصود- أو إذا أدت بعض العوامل إلى القضاء على تحديدها، سواء لأنها مفقودة أو لأنها غير صريحة.(١١) إلا أن هذا لا يعنى أن مثل هذه «الثوابت» نادراً ما تنجح. فسوء الفهم وعدم التحديد والغموض يمكن التغلب عليها عادة بالأسئلة من جانب المتلقى الذى يستطيع حينئذ أن يدرك قصد المتحدث فيساعد العبارة على استثارة الفعل المقصود.

وفى قياس مدى نجاح فعل لغوى ما أو فشله، لا يكفى إيجاد فارق بين العبارتين التركيبية والأدائية. والنقطة الأهم هى الصلة بين العبارة والفعل. كما أن الحدود المتأصلة «للثوابت المتعارف عليها»، وهى لازمة لنجاح الفعل، تحتم التمييز بين أنماط العبارة الأدائية التى تسيطر تماماً أو نسبيا على التأثير المقصود.(١٢) لذا فالفوارق التى يراها أوستن تتطلب المزيد من التمييز. فهو يفترض وجود ثلاثة أفعال كلامية تؤدى كل منها إلى أنماط متباينة من الأداء:

> **«ميزنا أولاً مجموعة من الأشياء نفعلها حين نقول شيئًا، وأوجزناها معًا بقولنا إننا نؤدى فعلا تعبيريًا، وهو ما يوازى تقريبا نطق جملة محددة بمعنى محدد ومرجع محدد، وهو مرة أخرى مايوازى المعنى بمفهومه التقليدى. ثانيًا، ذكرنا أننا نؤدى أفعالاً تعبيريةكالإبلاغ والأمر والتحذير والتعهد وما إلى ذلك، أى عبارات ذات قوة معينة (متعارف عليها). ثالثًا، قد نؤدى أيضًا أفعالاً تعبيرية حرفية، أى ما نحدثه أو نحققه بقول شئ ما كالإقناع والترغيب والردع بل المفاجأة أو التضليل أيضًا. ولدينا هنا ثلاثة مفاهيم أو أبعاد متباينة لاستخدام الجملة أو لاستخدام اللغة ... وهذه الأنواع الثلاثة من الأفعال جميعًا عرضة للمشكلات والتحفظات المعتادة على المحاولة باعتبار أنها تختلف عن التنفيذ كاختلاف ما يتم عمداً عما يتم عن غير عمد وما شابه ذلك».(١٣)**

وأفعال الكلام غير التعبيرية والتعبيرية الحَرفية هى التى تهمنا بصفة خاصة فى دراستنا للطبيعة العملية للنص الأدبى. فحين تحقق عبارة ما التأثير المطلوب على المتلقى وبالتالى تؤدى إلى النتيجة الصحيحة تكون لها سمة فعل تعبيرى حَرفى؛ فالمقصود ينتج عما يقال. ويتطلب ذلك الوفاء بكل الشروط التى يصفها أوستن بأنها

«أشياء متعارف عليها» أو «ثوابت». أما الفعل غير التعبيرى فليس له إلا تأثير محتمل (أثر)، ولا تؤدى إشاراتها إلا إلى نوع معين من المداخل (ضمان الفهم) والانتباه (ممارسة التأثير) ورد فعل مناسب من جانب المتلقى (استثارة الاستجابة).[١٤] وطبيعة الأثر غير التعبيرى فى فعل الكلام هى شئ لا يستمده المتلقى إلا من سياق الموقف. فلا يستطيع أن يدرك ما يقصده المتحدث إلا من خلال ذلك، ولو أن ذلك يقتضى أن تكون «الأشياء المتعارف عليها» و«الثوابت» بين المتحدث والمتلقى واحدة، وألا يجيز أى منهما الخروج المستمر على هذه الصيغ أو يتهاون فى تطبيقها بأية صورة غير متعارف عليها. ولا يتم الوفاء بشروط نجاح الفعل اللغوى إلا حين يبين المتلقى بردود أفعاله أنه تلقى ما يقصده المتحدث بصورة صحيحة. لذا فقد كان فون سافينى مصيباً تماماً فى ترجمته لمصطلح «الأثر غير التعبيرى» لأوستن بمصطلح «الدور غير التعبيرى»،[١٥] فأفعال الكلام التى يشير إليها هذا المصطلح تعد ناجحة بقدر وعى المتلقى بها واتخاذه للدور الذى يعده له المتحدث.

والتفرقة بين أفعال الكلام لازمة عند أوستن لدرجة أن تقسيمه الأصلى للعبارات اللغوية إلى عبارات تركيبية وعبارات أدائية يتراجع إلى الخلف. ويكمن السبب فى ذلك فى السيطرة اللازمة إذا أريد لفعل الكلام أن يؤدى إلى فعل خيالى. وفعل كهذا لا يحدث إلا إذا كان متأصلاً فى عبارة حقيقية. لذا فالأفعال التعبيرية والتعبيرية الحرفية يجب أن تقوم على عبارة تركيبية. وإعادة نظر أوستن نفسه فى تفرقته الأصلية أدت به إلى النتيجة التالية:

«إذن ماذا يتبقى فى النهاية من التفرقة بين العبارة الأدائية والتركيبية؟ قد نقول إن ما دار بخلدنا هنا هو:

(أ) بالعبارة التركيبية نتجرد من الجوانب غير التعبيرية لفعل الكلام، ونركز على الجوانب التعبيرية ... ونستعين بمفهوم شديد التبسيط عن التوافق مع الحقائق ... ونهدف إلى المثالى مما يصح قوله فى كل الظروف، لأى غرض ولأى مستمع. ولعل هذا يتم إدراكه أحياناً.

(ب) بالعبارة الأدائية نولى أقصى ما يمكن من اهتمامنا للأثر غير التعبيرى للعبارة ونتجرد من بعد التوافق مع الحقائق».[١٦]

طبقًا لهذا التعريف المحدد، فإن العبارة الأدائية لا تشير إلا إلى جانب واحد محورى من الفعل اللغوى، ألا وهو سمته الإنتاجية. ولا يمكن ربط هذه السمة «بالتوافق مع الحقائق»، بل إنها فى الحقيقة مجردة منها.

ولابد أن أوستن نفسه أدرك التشابه بين هذا النمط من فعل الكلام ولغة الأدب، فعندما يناقش تأثيرات أفعال الكلام يجد نفسه مضطراً للتفرقة بينهما:

«هناك عبارة أدائية تصبح جوفاء مثلاً أو عقيمة إذا قالها ممثل على خشبة المسرح، أو إذا أدرجت فى قصيدة أو قيلت فى مناجاة ... فاللغة فى ظروف كهذه تستخدم بصورة غير جدية، بل تكون أحيانًا متطفلة على استخدامها العادى ... ونحن نستبعد كل هذا من اعتبارنا. فعباراتنا الأدائية، سواء أكانت مناسبة أم غير مناسبة، ينبغى فهمها على أنها صادرة فى ظروف عادية».(١٧)

ويرى أوستن أن العبارة الشعرية عقيمة ؛ لأنها لا تؤدى إلى فعل لغوى. ومع ذلك فإن وصفها «بالطفيلية» معناه أنها تتسم بالسمات الأصيلة للعبارة الأدائية ، لكنها تطبقها بصورة غير وافية. بعبارة أخرى فالأدب يحاكى فعل الكلام غير التعبيرى، إلا أن ما يقال لا يؤدى إلى ما يُقصد به، وهو ما يثير التساؤل عما إذا لم يكن هناك أى شئ ينتج عنه، أو ما إذا كان ما ينتج عنه لا يوصف إلا بالفشل.

وحين يهين هاملت أوفيليا فإن أوستن يصف العبارة بالطفيلية. والممثل الذى يؤدى دور هاملت يحاكى فعلاً كلاميًا يظل عقيمًا فى كل الحالات ؛ لأن هاملت لا يريد أن يسيئ لأوفيليا، بل يقصد شيئًا غير ما يقول. ولكن لن يصل إلى الجمهور الانطباع بأن هذا الفعل الكلامى طفيلى أى عقيم. بل إن هاملت «يقتبس» السياق الدرامى بأكمله، وهو ما قد يستدعى بدوره كل ما يعرفه المتفرج عن العلاقات والدوافع والمواقف الإنسانية. وفعل الكلام الذى يستطيع أن يستدعى مثل هذه المعانى كبيرة لا يعد «عقيمًا» بالتأكيد، حتى وإن لم يؤد إلى فعل حقيقى فى سياق حقيقى. فالسياق الروائى للكلام قد يتفوق، وقد يجد المتفرج نفسه فى حالة تأمل لعالم الواقع أو إحساس بمشاعر حقيقية ورؤية مشاهد حقيقية، وهى حالة يصبح مصطلح «عقيم» و«طفيلى» موضع شك لدرجة كبيرة حتى وإن اختلف «الأداء» إلى حد ما عما قصده أوستن.

وفى تحليله للمقدمات المنطقية الأساسية لفلسفة اللغة العادية يبين ستانلى كافيل أن الفهم يحدث من خلال ما يقال، بل من خلال ما يقال ضمنًا أيضاً:

«إن الفهم التام هو فهم المقصود ضمنًا ... لأن قول شئ ليس مجرد قول شئ، بل هو قول شئ بنغمة معينة وبتلميح معين بينما يكون المتكلم يفعل شيئًا ما، وما العبارة هنا إلا إبراز لما يحدث حين نتكلم».(١٨)

وإن لم يكن الحال كذلك، أى لو كانت كل الأفعال اللغوية صريحة، فالخطر الوحيد الذى يتهدد التواصل هو خطر سمعى. ولما كان المقصود لا يمكن أن يترجم بأكمله إلى ما يقال، فمن المحتم أن تشتمل العبارة على معانى ضمنية، وهو ما يحتاج بدوره إلى تأويل. وما كان ليحدث تفاعل ثنائى إذا لم يؤد فعل الكلام إلى إبهام يحتاج إلى حل. وطبقًا لنظرية أفعال الكلام فإن هذه العناصر المبهمة يجب إبقاؤه مقيداً عن طريق

الأعراف والثوابت والقواعد، ولكن حتى هذه الأشياء لا تستطيع إخفاء حقيقة أن الإبهام شرط من شروط التفاعل الثنائى، وبالتالى فهو من العناصر الأساسية للتواصل. ويقر أوستن بهذه الحقيقة ولو بصورة غير مباشرة على الأقل بتركيزه على الصدق[١٩] باعتباره الشرط الوحيد لأى فعل لغوى ناجح: «كلامنا هو الصلة بيننا».[٢٠] وهذا الشرط يوضح أمرين: ١. المعانى الضمنية لعبارة ما هى الشرط المنتج لفهمها، وبالتالى فالفهم نفسه عملية منتجة. ٢. القول بأن فعل الكلام يحمل من تلقاء نفسه معانى ضمنية معناه أن الوفاء بالقصد الكامن لذلك الفعل الكلامى لا تضمنها اللغة وحدها، وصدق المقصد يفرض التزامات أخلاقية واضحة على العبارة.

إن لغة الأدب تشبه نمط الفعل غير التعبيرى، إلا أن لها وظيفة مختلفة. ونجاح أى فعل لغوى - كما رأينا - يتوقف على حل المبهمات بالأعراف والثوابت وضمانات الصدق؛ وهى أشياء تشكل الإطار المرجعى الذى يمكن تحليل فعل الكلام داخله إلى سياق للفعل. كما تتطلب النصوص الأدبية أيضًا حل المبهمات، أما بالنسبة للقصص فلا سبيل إلى وجود إطار مرجعى كهذا. بل على العكس؛ فالقارئ لابد أن يكتشف بنفسه القوانين الكامنة فى النص أولاً، وهو ما يعادل استنباط المعنى. وعملية الاكتشاف نفسها هى فعل لغوى من حيث إنه يشكل الوسيلة التى يتمكن القارئ بها من التواصل مع النص.

ويستبعد كل من سيرل وأوستن اللغة الأدبية من تحليله على أساس أنها تعتبر عقيمة من وجهة نظر عملية؛[٢١] واللغة عند كل منهما تكتسب وظيفتها ، وبالتالى معناها من تقنين استخدامها. لذا فالتفرقة بين اللغة الأدبية واللغة العملية من ناحية تطبيقها الوظيفى تبدو كأمر معقول. واللغة الروائية - كما سبقت - الإشارة لا تؤدى إلى أفعال حقيقية فى سياق حقيقى، لكن هذا لا يعنى أنها بلا أى تأثير حقيقى. ونجاحها مضمون بدرجة أقل من نجاح عبارة أدائية صريحة، ولا يمكن وصف تأثيرها بأنه «فعل»، ولكن حتى لو كانت هذه الظروف تبرر وصفها بالعقم، فإنها تظل غير كافية لإنكار ما لهذه اللغة من بعد عملى خاص.

وتعتبر لغة الأدب عند أوستن عقيمة ؛ لأنها لا تستطيع أن تستحضر الأعراف والثوابت المتعارف عليها، ولأنها لا ترتبط بسياق موقفى يمكنها من تثبيت معنى عباراتها. بعبارة أخرى فهى تفتقر إلى الشروط اللازمة للفعل اللغوى الناجح. لكن هذا ليس صحيحًا تمامًا. فقد سبقت الإشارة إلى أن لغة الأدب لو كانت «طفيلية» فلابد أن تكون لها بعض سمات أفعال الكلام التى تحاكيها، ولا تختلف عنها إلا فى أنماط تطبيقها. والحقيقة أن اللغة الروائية لا تفتقر إلى الأعراف تمامًا - فهى تتعامل مع الأعراف بطريقة تختلف عن العبارات الأدائية العادية. وهذه الأخيرة تخفق لو لم يتم الالتزام بالأعراف التزامًا صارمًا، وهو مايبينه أوستن بسؤاله التالى: «عندما قام

القديس بتعميد البطاريق، هل كان هذا عقيماً لأن عرف التعميد لا يصح تطبيقه على الحيوانات، أم لعدم وجود عرف مقبول لتعميد أى شئ سوى البشر؟».(٢٢) يتضح من ذلك مفهوم أوستن ونظرية أفعال الكلام بأكملها عن الثوابت والأعراف، فهى عنده ثبات معيارى. وقد نطلق على ذلك وصف «بنية رأسية» ، بمعنى أن قيم الماضى تسرى على الحاضر أيضًا؛ إلا أن هذا معناه أن فعل الكلام لا يستدعى الأعراف بقدر ما يستدعى الشرعية العرفية، وهذه الشرعية هى التى تبدى اللغة الأدبية ارتيابها تجاهها - لا لافتقارها الى الأعراف والثوابت (وإلا لما استطاعت أن ترتاب فى شرعيتها)- بل لأنها تعطل هذه البنية الرأسية وتبدأ فى إعادة تنظيم الثوابت أفقيًا. والنص الروائى يقوم بالاختيار من بين عدد كبير من الأعراف الموجودة فى عالم الواقع ويجمع بينها كما لو كانت متصلة ببعضها البعض. لهذا فإننا نجد فى رواية من الروايات مثلاً عدداً كبيراً من الأعراف التى تحكم مجتمعنا وثقافتنا. ولكن بإعادة تنظيمها أفقيًا يعرضها النص الروائى علينا فى تراكيب غير متوقعة بحيث تبدأ فى التجرد من شرعيتها. ونتيجة لذلك، تنتزع هذه الأعراف من سياقها الاجتماعى وتتجرد من وظيفتها التحكمية، فتوضع بذلك موضع الفحص فى حد ذاتها. وهنا تبدأ اللغة الروائية فى ممارسة تأثيرها؛ فتجرد الأعراف التى انتقتها من جانبها العملى. وهنا تكمن وظيفتها العملية. وحين نريد أن نقوم بفعل، فإننا نلجأ إلى أحد الأعراف الرأسية؛ إلا أن أية تركيبة أفقية من أعراف متباينة تساعدنا على أن نرى بدقة ما يوجه حياتنا حين نقوم بفعل من الأفعال.

أما القارئ فيجد نفسه مضطراً لاستنباط السبب فى اختيار أعراف بعينها للفته إليها. وعملية الاكتشاف هذه كامنة فى طبيعة أى فعل أدائى؛ فهى تكشف الدافع الذى يحكم الاختيار. والقارئ فى هذه العملية يوجهه عدد من التقنيات الروائية يمكن تسميتها استراتيجيات النص. وهذه الاستراتيجيات توازى «الثوابت المتعارف عليها» لأفعال الكلام ، نظرًا لأنها تقدم التوجيه فى البحث عن المقصود الكامن وراء انتقاء الأعراف. إلا أنها تختلف عن «الثوابت المتعارف عليها» فى أنها تجمع التوقعات المستقرة أو التوقعات التى أقرتها فى البداية لتدحضها وتقاومها.

نخلص مما ناقشناه حتى الآن إلى أن اللغة الروائية لها ما للفعل غير التعبيرى من سمات أساسية. فهى تتصل بالأعراف التى تحملها معها، وتجر فى أعقابها ثوابت تتخذ شكل استراتيجيات تساعد على توجيه القارئ لفهم عمليات الانتقاء الكامنة وراء النص. ولها سمة «الأداء» فى أنها تجعل القارئ يستنبط القوانين التى تحكم هذا الانتقاء باعتباره المعنى الفعلى للنص. وبتنظيمها الأفقى لمختلف الأعراف وإحباطها من التوقعات الثابتة يصبح لها أثر غير تعبيرى، وفعالية هذا الأثر تثير الانتباه، بل توجه موقف القارئ من النص وتثير رد فعله إزاءه.

بناء المواقف

رأينا أن اللغة الروائية لها كثير من سمات الفعل غير التعبيرى، إلا أننا لم نتناول بعد بالتفصيل العناصر الرئيسة لكل العبارات اللغوية، أى سياقها الموقفى. فكل العبارات لها مكانها فى موقف ناجم عنها ومحكوم بها. واللغة إذا خلت من موقف، يصبح من المستحيل إدراكها إلا كعرَض لنوع من الاضطراب العقلى، ولو أن هذا فى حد ذاته يعد موقفًا. كما أن اللغة موجهة دائمًا إلى مخاطَب فى محاولة لتثبيت المتغيرات التى يتركها الموقف الفعلى مفتوحة. وهذه المحاولة الرامية للوصول إلى مخاطب عن طريق أفعال غير تعبيرية أو تعبيرية حرفية تتكون باختيار الكلمات وبناء الجمل والنغمة وغيرها من العلامات اللغوية، وكذلك عن طريق الإطار المرجعى والفرضية والمدلول الضمنى للعبارة. وهذه هى الطريقة التى يتخذ بها الموقف بكل ظروفه المصاحبة له شكلاً محدداً، وهذا بدوره يحدد العبارات التالية التى لا تفهم فهمًا صحيحًا إلا فى علاقتها بذلك الموقف. وتدل نظرية أفعال الكلام على درجة إيضاح السياق لمعنى العبارة وتأكيده له.

إن البنية الفعلية للغة الأدب – خاصة فى القصص النثرى– تشبه نظيرتها فى اللغة العادية لدرجة تجعل من الصعب التمييز بينهما. وهذا هو السبب فى وصف كل من أوستن وسيرل لها بالطفيلية. كما وجد إنجاردن أيضًا أن هذا التشابه أوجد مشكلة خادعة نشأت عند نقطة محورية من جدله حيث كان يحاول أن يقدم تعريفًا لمتلازمات الجملة فى الأعمال الأدبية. فالجمل عند إنجاردن هى الشرط الأساسى لإنتاج الشئ الأدبى. إلا أن الجمل فى العمل الفنى تبدو كنظيرتها التى تستخدم لوصف الأشياء الحقيقية، ولو أن كلاً من النوعين له وظائف مختلفة تمامًا. والشئ الأدبى عند إنجاردن يتمثل فى توالى الجمل ، ويتخذ طابع الشئ بتقديمه إلى العقل الواعى للقارئ فيتخيله ويفهمه. ولكن كيف يمكن لنمط واحد من الجملة أن يصف شيئًا موجوداً وفى الوقت نفسه يتنبأ بشئ أدبى لا وجود له فى غيره؟ للإشارة الى الوظائف المختلفة للجمل يصف إنجاردن وظائف النصوص الأدبية بأنها «أشباه أحكام».[٢٣] ولا غرو أن هذا المصطلح قد أثار جدلاً عنيفًا.[٢٤] كان إنجاردن يريد أن يدلل على أن الجمل الأدبية لها نفس البنية الفعلية التى للجمل الحُكمية دون أن تكون جملاً حُكمية، فهى تفتقر إلى «إرساء لب المعنى فى الواقع المناسب»،[٢٥] أى ليس لها سياق حقيقى، وهو ما يعتبره إنجاردن المشكلة الجوهرية فى تعريف العمل الفنى الأدبى:

«هذا الإنجاز العظيم والغامض للعمل الفنى الأدبى ينبع فى المقام الأول من الطابع الخاص وشبه الحكمى غير المدروس للافتراضات الجازمة».[٢٦]

ولما كانت هذا التوكيدات الجازمة تفتقر إلى سياق موقفى ذى ملابسات ملازمة له،

فإنها تبدو كما لو كانت قد تخلصت من العوامل التى أدت إليها وتحكمت فيها. فيبدو كما لو كان هذا الافتقار إلى سياق يهدد بالقضاء على نفس المعنى الذى يفترض فى التوكيدات أن توصله. وبالتالى فإن ما يكتنفه الغموض بصفة خاصة هو الانطباع بأن هذا النمط من اللغة الفاقد لكل ما يميز اللغة العادية يعد ذا معنى.

فى تأملهم لطبيعة اللغة الأدبية نجد قاسمًا مشتركاً بين كل من إنجاردن وأوستن وسيرل، ألا وهو أنهم جميعًا يرون فى هذا النمط اللغوى محاكاة للغة العادية وليس خروجًا عليه. لذا فهم يتجنبون مشكلة الاضطرار لتفسير لغة الأدب من زاوية المعايير والخروج على المعايير. ومع ذلك فهم يرون استحالة إدراك طبيعة هذا التطبيق اللغوى ؛ حيث يصفونه تارة «بالطفيلية» وتارة أخرى «بالغموض». ومحاكاة الاستخدام العادى للغة ينبغى أن تؤدى الى نتائج تشبه نتائج الاستخدام العادى لها. أما فى القصص فيقال تارة إن المحاكاة أقل شأنًا مما تتم محاكاته (طفيلية)، وتارة أخرى إنها تتفوق عليها (غامضة). ولو كان الحال كذلك -وهو ما لن نجادل فيه حاليًا على الأقل- فإن «المحاكاة» و«شبه الحكم» يتساويان فى عدم الكفاية لوصف لغة الأدب، إذ يخفق كل منهما تمامًا فى الحلول محل الآخر.

ويلاحظ الانفصال بين لغة الأدب واللغة العادية فى مسألة السياق الموقفى. فالعبارة الروائية تصاغ دون إشارة إلى أى موقف حقيقى، فى حين أن فعل الكلام يقتضى موقفًا يعتبر تحديده الدقيق أمرًا لازمًا لنجاح هذا الفعل. وهذا الافتقار إلى السياق لا يعنى بالطبع أن العبارة الروائية من ثم تفشل بالضرورة؛ فهى مجرد عرض لحقيقة فحواها أن الأدب له استخدام مختلف للغة، وفى هذا الاستخدام نستطيع أن نلقى الضوء على تميز لغة الأدب.

يقول إرنست كاسيرير فى كتابه فلسفة الأشكال الرمزية:

«لابد للمفهوم وعلى خلاف الإدراك الحسى المباشر أن يحرك هدفه إلى مسافة مثلى لكى يدخله فى أفقه. ولابد للمفهوم أن يبطل «الوجود» لكى يصل إلى «التجسيد».(٢٧)

فالمفهوم باعتباره نموذجًا لاستخدام الرمز يساعد على التعرف على شئ موجود بترجمته إلى شئ آخر. والإدراك الحسى بلا أدوات مساعدة لا يقل استحالة عن المعرفة بلا أدوات مساعدة. فلابد أن يكون هناك دومًا عنصر لغير المفترض فى المفترض لكى يتم إدراك الأخير من أية زاوية. والرموز هى ما يمثله هذا العنصر غير المفترض الذى بدونه لا نستطيع النفاذ إلى الواقع العملى:

«قبل أن يتحول مجموع الأشياء المرئية إلى كتلة واحدة كمجموع عالم يتم إدراكه بالحدس، فهو يتطلب أشكالاً أساسية محددة للرؤية لا سبيل إلى الخلط بينها وبين

الأشياء المرئية مع أنها تتكشف من خلالها، ولا يمكن اعتبارها هى نفسها أشياء مرئية. وبدون علاقات الوحدة والتفاوت فى التشابه والتباين، وفى التطابق والاختلاف، لا يمكن لعالم الحدس أن يكتسب شكلاً محدداً؛ إلا أن هذه العلاقات نفسها تنتمى إلى بنية هذا العالم بقدر ما تكون شروطًا له لا أجزاء منه».(٢٨)

وتساعدنا الرموز على إدراك العالم المفترض ؛ لأنها لا تجسد أيًا من سمات الواقع القائم أو خصائصه؛ واختلافها نفسه، حسب قول كاسيرير، هو الذى يسمح بالنفاذ إلى عالم الواقع. والإدراك الحسى والفهم ليسا سمتين فطريتين فى الأشياء نفسها، وبالتالى فإن العالم لابد أن يترجم إلى شئ آخر لكى يتم إدراكه وفهمه. ولكن لو كانت الرموز تساعدنا على إدراك العالم القائم ، ولكنها فى الوقت نفسه مستقلة عن المرئيات، فلابد أن تساعدنا أيضًا من حيث المبدأ على رؤية عالم لا وجود له.

إن اللغة الروائية تمثل نسقًا للرموز كهذا، فهى فى رأى إنجاردن غير مثبتة فى الواقع، وليس لها سياق موقفى فى رأى أوستن. ورموز لغة الأدب لا «تجسد» أى واقع عملى، ولكن لها وظيفة تجسيدية. ولما كان هذا لا علاقة له بشئ موجود، فإن ما يتجسد لابد أن يكون اللغة نفسها. معنى هذا أن لغة الأدب تمثل اللغة العادية، فهى تستعين بنفس النمط الرمزى، ولكن نظراً لأنها بلا أية إشارات عملية، فلابد أن تزيد من كثافة التعليمات التى ينقلها النسق الرمزى. وبوصفها تجسيداً للغة فهى لا تستطيع إلا أن تجسد كنه اللغة أو ما تحققه. بعبارة أوضح، يمكن القول إن اللغة الروائية تقدم تعليمات لبناء موقف، وبالتالى لإنتاج شئ وهمى.

هذه الملحوظة قد تؤيدها الآراء المستمدة من السيميوطيقا. يصف تشارلز موريس العلامات فى الأدب والفن بأنها أيقونات أو علامات أيقونية. وبذلك فهو يؤكد على المرجعية الذاتية لهذه العلامات. إلا أن المرجعية الذاتية غير الاكتفاء الذاتى، فالأخيرة تعنى عدم وجود وسيلة ممكنة للنفاذ إلى الفن أو الأدب. لذا فإن موريس نفسه يفترض أن الأيقونة قد تعد تجسيداً كاملاً للشئ الذى تدل عليه، أى أن العلامات الأيقونية لم تعد تدل على شئ، بل إنها هى نفسها تمثل ما تدل عليه.(٢٩) وهو تعريف قد يبدو مقنعاً بالنسبة للفنون التصويرية، لكنه يحتاج إلى تعديل كبير لكى ينطبق على الأدب. ويتابع إيكو النقاش بقوله:

«من ثم فالعلامة الأيقونية تشكل نموذجًا للعلاقة ... بنفس الصورة كنموذج علاقات الإدراك الحسى الذى نبنيه لكى ندرك الأشياء أو نتذكرها. وإذا كانت العلامة الأيقونية لها سمات مشتركة مع شئ آخر، فليس مع الشئ، بل مع الطريقة التى يتم بها إدراك الشئ. ويمكن بناء هذا النموذج الإدراكى الحسى والتعرف عليه من خلال نفس العمليات الذهنية التى نقوم بها لبناء الشئ الذى ندركه حسيًا بمعزل عن الشئ المادى الذى يتم من خلاله تحقيق العلاقات فى الواقع».(٣٠)

هذه الملحوظة تلقى مزيدا من الضوء على الوظيفة التجسيدية للغة الروائية. فإذا كانت العلامات الأيقونية تدل بالفعل على أى شئ فليس على سمات شئ مفترض، فليس هناك شئ مفترض سوى للعلامة نفسها. وما يستدل عليه هو شرط المفهوم والإدراك الذى يساعد المشاهد على بناء الشئ الذى تُقصد به العلامات. ولدينا هنا تعريف قد ينطبق على الأدب وعلى الفنون التصويرية على السواء. فالعلامات الأيقونية للأدب تمثل تنظيمًا من الدالات التى لا ترمز إلى شئ مدلول، بل تدل على تعليمات لإنتاج المدلول.

وكمثال، نأخذ شخصية أولورذى فى رواية توم جونز لفيلدنج (**Fielding, *Tom Jones***). يقدَم لنا أولورذى بوصفه الإنسان الكامل، لكنه يوضع فى مواجهة شخص منافق وهو الكابتن بليفيل، فينخدع تمامًا بريائه وتظاهره بالتقوى. إذن فالدوال لا يقصد بها مجرد الدلالة على الكمال. بل إنها تدل على تعليمات للقارئ لبناء المدلول، وهو ما لا يمثل سمة كمال، بل يمثل نقيصة خطيرة، وهى افتقار أولورذى للقدرة على الحكم. من ثم فالدوال لا تضيف إلى الكمال الذى تبدو أنها تدل عليه، بل تدل على الشروط التى يتم بها إدراك الكمال – وهو نموذج متميز لاستخدام العلامة الأيقونية. وتؤدى العلامات الأيقونية وظيفتها إلى أن تبدأ صلتها بالأشياء المقابلة لها فى الخفوت أو الزوال. وحينئذ هناك شئ يجب تخيله ولم تدل عليه العلامات – ولو أنه مشروط بالشئ الذى تدل عليه. من ثم، يضطر القارئ إلى تحويل الدلالة الصريحة **denotation** إلى دلالة ضمنية **connotation**. والنتيجة فى المثال الذى بين أيدينا هى أن افتقار «الإنسان الكامل» للقدرة على الحكم تؤدى بالقارئ الى إعادة تحديد المقصود بالكمال، فالمدلول الذى بناه يصبح بدوره دالة؛ فهو يستثير مفاهيمه الخاصة عن الكمال عن طريق هذه السمة الهامة (افتقار «الإنسان الكامل» للقدرة على الحكم) ويخرجها إلى العقل الواعى ويطالب بتصحيحها بصورة ما. ومن خلال عمليات تحويل كهذه ويهدى من علامات النص، يستمال القارئ لبناء شئ خيالى. ويترتب على ذلك أن يصبح تدخل القارئ أمرًا حيويًا لاكتمال النص، فليس لهذا وجود مادى إلا كواقع ممكن – فالأمر يحتاج إلى «فاعل» (أى قارئ) لكى يتحول الممكن إلى واقع. إذن فالنص الأدبى يتواجد فى البداية كأداة للتواصل، بينما تعتبر عملية القراءة نوعًا من التفاعل الثنائى.

إن كل أنماط الحوار والتواصل عرضة لخطر الفشل بصورة مستمرة لأسباب سبق ذكرها. ومع أن النص الأدبى يوجد الأعراف التى قد تقدم أرضية مشتركة بينه وبين القارئ، فإن هذه الأعراف تنتظم بصورة تعرض شرعيتها للارتياب. ويمثل الترتيب الجديد للمعايير القديمة أحد المخاطر، إذ لا صلة له بميول القارئ الخاصة. وهناك خطر آخر يكمن فى حقيقة فحواها أن النص الأدبى على خلاف أفعال الكلام العادية ليس له موقف محدد يشار إليه. ونفس هذا الافتقار الى موقف قائم هو الذى يؤدى إلى

خطين من الإبهام: ١. بين النص والقارئ، ٢. بين النص والواقع. فيضطر القارئ للحد من الإبهامات، وبالتالى لبناء إطار موقفى يشمله هو والنص. وعلى خلاف الإطار الموقفى الذى تفترضه نظرية فعل الكلام، فالموقف الروائى لا يتواجد إلا حين يتم إنتاجه لغوياً، وهو ما يعنى أنه مقدر له أن يختلف فى طابعه ونتائجه عن الموقف المفترض والمحدد بالفعل. (ويتمثل الخطر هنا فى أن نفس انفتاح النص يحول دون إيجاد أرضية مشتركة؛ إلا أن الميزة أن هناك بالضرورة أكثر من نمط واحد من التفاعل). وهنا يمكن لنا أن نتأمل ملحوظة عبر عنها ج. م. لوتمان:

> **«بغض النظر عن قدرة النص الأدبى على تركيز كم هائل من المعلومات فى حيز نص قصير ... فللنص الأدبى سمة خاصة أخرى، وهى أنه يقدم معلومات تختلف باختلاف القراء،كل حسب قدرته على الفهم؛ كما أنه يقدم للقارئ اللغة التى تساعده على انتحال الجزء التالى من البيانات مع تقدمه فى القراءة. والنص الأدبى كالكائن الحى، يرتبط بالقارئ ويعلمه من خلال نسق للتغذية الارتجاعية».(٣١)**

وإذا نظرنا إلى العلاقة بين النص والقارئ على أنها نسق ذاتى التنظيم، يمكن لنا أن نعرّف النص نفسه على أنه طابور من النبضات الإشارية (دوال) يتلقاها القارئ. وفى أثناء القراءة هناك استرجاع دائم للمعلومات التى تم تلقيها بحيث يتحتم عليه هو نفسه أن يدخل بأفكاره الخاصة فى عملية التواصل. ويمكن الاستشهاد على ذلك أيضاً بمثال فيلدنج. فما أن يتعرف أولورذى على الكابتن بيلفيل حتى ينخدع به. ونفس عملية سماحه لنفسه بأن ينخدع يجب إعادة تغذية النص بها على النحو التالى: الكمال المشار إليه لغوياً يفتقد بعض السمات الجوهرية التى تمنعه من أن يتصف «بالكمال» الحقيقى. وهكذا فالأحداث التى كانت غير قابلة للتنبؤ بها أصلاً تصبح حينئذ مقبولة فى ضوء المعلومات التى تدل عليها علامات اللغة (اسم أولورذى وقيمه وإقامته فى «قاعة الفردوس»)، إلا أن هذه العملية تشمل عاملين هامين: ١. إن القارئ بنى مدلولاً لم تشر إليه الدوال ٢. وبذلك فهو يوفر شرطاً أساسياً للفهم يساعده على إدراك الطبيعة الخاصة «للكمال» التى يقصدها النص. إلا أن هذه المدلولات التى ينتجها القارئ نفسه دائمة التغير خلال قراءته. وإذا بقينا على مثال فيلدنج سنجد أن القارئ بعد أن يكون قد صحح مدلوله الأولى عن كمال أولورذى يضطر الأخير لإصدار حكم على أحد أفعال توم المتناقضة. وبدلاً من الحكم بالمظاهر -وهو ما نتوقعه منه الآن- يدرك أولورذى الدافع الكامن. ويجب إعادة تغذية هذه المعلومة أيضاً فى مدلول القارئ الذى يجب تصحيحه بأن أولورذى لا يفتقر إلى القدرة على الحكم حين تؤدى الظروف السيئة إلى إحباط دوافعه النبيلة. ومرة أخرى نجد حدثاً غير متوقع يجب دمجه فى الصورة الكلية، والتعديل فى هذه الحالة مطلوب لأن القارئ يكون عليه أن يقوم بتعديل المدلول الذى أنتجه بنفسه. من ثم فتواصل القارئ مع النص هو عملية ديناميه من

التصحيح الذاتى ؛ حيث يقوم بصياغة المدلولات التى يكون عليه بعد ذلك أن يعدلها بصورة مستمرة. وهى عملية ضبطية فى طبيعتها، حيث تتضمن تغذية ارتجاعية للتأثيرات والمعلومات خلال سلسلة من الأطر الموقفية المتغيرة؛ وتتجمع الوحدات الصغرى باطراد فى وحدات أكبر بحيث يجمع المعنى معنى آخر فى عملية تشبه كرات الثلج.

إن التفاعل الدينامى بين النص والقارئ له طابع حدث، مما يساعد على إيجاد انطباع بأننا نشارك فى شئ حقيقى. وهذا الانطباع متناقض فى ظاهره ؛ حيث إن النص الروائى لا يدل على واقع مفترض ولا يهتم بميول قرائه بصورة صريحة. بل إنه ليس مضطراً للانتماء إلى أى قانون ثقافى مشترك بينه وبين قرائه، لأن «واقعه» ينشأ من شئ أكثر ضرورة، وهو طبيعة الواقع نفسه. يقول وايتهيد:

> **«من الحقائق السائدة الكامنة فيما هو حقيقى انتقال الأشياء؛ انتقال الفقرة إلى فقرة أخرى. وليست الفقرة مجرد سلسلة طولية من الكيانات المنفصلة. ومهما أوجدنا كياناً محدداً، هناك دائماً تحديد أضيق لشئ مفترض مسبقًا فى اختيارنا الأول. كما أن هناك دائماً تحديداً أوسع يختفى فيه اختيارنا الأول بالانتقال إلى ما وراء نفسه ... وهذه الكيانات التى أسميها أحداثًا هى الظهور فى حقيقة شئ ما. وكيف لنا أن نميز الشئ الذى يظهر بهذه الصورة؟ إن اسم «الحدث" الذى أطلق على وحدة كهذه يوجه النظر إلى سمة الزوال الكامنة فيه والمرتبطة بالوحدة الحقيقية. إلا أن هذه الكلمة المجردة لا تكفى لتمييز حقيقة واقع حدث ما فى حد ذاتها. والتفكير للحظة واحدة يبين لنا أن فكرة واحدة غير كافية فى حد ذاتها. فكل فكرة تجد أهميتها فى كل حدث لابد أن تمثل شيئًا يساهم فى كنه الإدراك نفسه. ... والكسب الجمالى منسوج فى نسيج الإدراك.(٣٢)**

والأحداث نموذج للواقع، فهى تدل على عملية وليست مجرد كيان «منفصل». ويمثل كل حدث نقطة التقاطع لعدد من الظروف، إلا أن الظروف تغير الحدث بمجرد أن يتكوّن. وهو كشكل، يحدد حدوداً فاصلة بحيث يمكن السمو بها فى عملية متواصلة من الإدراك تشكل الواقع. وفى الأدب، حيث يقوم القارئ بعملية تغذية ارتجاعية متواصلة لردود الأفعال مع اكتسابه لمعلومات جديدة، نجد مثل هذه العملية الإدراكية المتواصلة، وبالتالى فالقراءة نفسها «تحدث» كحدث، بمعنى أن ما نقرأه يتخذ طابع موقف مفتوح النهاية يتسم بالصلابة والمرونة فى آنٍ. وتنشأ الصلابة من كل موقف جديد نضطر لاتخاذه إزاء النص، وتنتج المرونة من أن كل موقف جديد يحمل فى ثناياه بذور تعديله. إذن فالقراءة شئ يحدث، والحدوث هو السمة المميزة للواقع. وعملية الإدراك عند وايتهيد تجر فى أعقابها الكسب الجمالى، لأن الواقع لا يمكن إدراكه إلا فى سلسلة من الأشكال الوقتية الزائلة. وهذه الأشكال هى المدلولات التى تتحول بصورة متصلة فى

القراءة إلى أطر موقفية مختلفة تؤدى إلى تحول مستمر لأوضاعها. ولا سبيل لإدراك النص ككل ، بل كسلسلة من وجهات النظر المتغيرة كل منها قاصر على نفسه ، وبالتالى يحتم المزيد من الرؤى. وهذه هى العملية التى «يدرك» بها القارئ موقفاً كلياً.

النسق المرجعى للرصيد

يجتمع النص والقارئ معًا فى موقف يتوقف على كل منهما «لإدراكه». ولكى ينجح التواصل الأدبى فلابد أن يأتى معه بكل العناصر اللازمة لبناء الموقف، فهذا ليس له وجود خارج العمل الأدبى. وقد نذكر أن أوستن أشار إلى ثلاثة شروط رئيسة لنجاح العبارة الأدائية، وهى الأعراف المشتركة بين المتكلم والمتلقى، الثوابت المتعارف عليها لدى كل منهما، واستعدادهما للمشاركة فى فعل الكلام. وقد نفترض أن النص والقارئ يفيان بشرط الاستعداد. أما الأعراف والثوابت فلابد أن يقرها النص. وعلينا الآن أن نلقى نظرة فاحصة على هذه العناصر الأساسية، وربما كان علينا أن نبدأ بتعريفها بصورة أدق. فالأعراف اللازمة لإيجاد موقف قد يكون من الأفضل أن نطلق عليها رصيد النص. أما الثوابت المتعارف عليها فسنسميها الاستراتيجيات، وبالتالى فسنشير إلى مشاركة القارئ باسم الإدراك.

يتكون الرصيد من الحيز المألوف داخل النص. وقد يكون هذا الحيز على شكل إشارات لأعمال أسبق أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية أو إلى مجمل الثقافة التى نشأ النص منها بإيجاز، إلى ما يشير إليه أنصار بنيوية براج باسم الواقع «خارج النص» **extratextual**.(٣٣) وللإشارة إلى هذا الواقع معنى ضمنى مزدوج: ١. أن الواقع الذى يتم استحضاره لا يقتصر على الورق المطبوع ٢. أن العناصر المنتقاة للإشارة لا يقصد بها أن تكون مجرد نسخة طبق الأصل، بل إن وجودها فى النص معناه فى العادة أنها تمر بنوع من التحول، وهى سمة متأصلة لعملية التواصل ككل. وتتفاوت الطريقة التى تتخذ بها الأعراف والمعايير والتقاليد مكانها فى الرصيد الأدبى بدرجة كبيرة، إلا أنها تخضع دائمًا للتحول أو التعديل بصورة من الصور بإزاحتها من سياقها الأصلى ومن وظيفتها. من ثم فهى فى النص الأدبى تصبح قادرة على إقامة صلات جديدة، إلا أن الصلات القديمة تظل حاضرة فى الوقت نفسه ولو إلى حد ما على الأقل (وقد تظهر هى نفسها فى شكل جديد)؛ ولابد لسياقها الأصلى أن يظل كامنًا بدرجة تكفى لكى يمثل خلفية تعادل مكانتها الجديدة. وهكذا يضم الرصيد كلا من أصل عناصره ومسخها، وتتوقف فردية النص على مدى تغير هويته.

ويتيح تحديد الرصيد نقطة التقاء بين النص والقارئ، ولكن نظراً لأن التواصل دائمًا ما يؤدى إلى نقل شئ جديد، فإن نقطة الالتقاء هذه لا تتكون كلها من حيز

مألوف. «فالجدة اللازمة للفن لا يمكن تحديد حدود واضحة تفصلها عن القديم». ونرى من جانبنا أن الأهم من مثل هذه الاعتبارات هو مهمة تفسير علاقة الجديد «بالمكرر». وهى علاقة لا تكمن فى سلسلة من التقدم والتراجع؛ فالجدة والتكرار يتقاربان كل من الآخر ... دون الاندماج فى كيان واحد متناغم».(٣٤) وغياب كيان كهذا يعد دليلاً على أن الحيز المألوف ممتع لا لكونه مألوفًا بل لأنه يقود إلى اتجاه غير مألوف. والأهمية الجديدة للمعايير القديمة لا يحددها النص، لأن أى تحديد سيكون من منظور المعايير القائمة، وبالتالى يمكن القول إن الرصيد يمثل المعايير القائمة فى حالة سريان معطل، مما يحول النص الأدبى إلى ما يشبه بيتًا فى منتصف الطريق بين الماضى والمستقبل. فيصبح النص نفسه حاضراً بالنسبة للقارئ كحدث مفتوح ؛ لأن أهمية العناصر المألوفة لا تكمن فى ألفتها، ومع ذلك فالهدف الكامن وراء اختيار هذه العناصر لم يتبلور بعد. وهذا الوضع المبهم هو الذى يضفى على النص قيمته الدينامية الجمالية –و«الجمالية» هنا بالمفهوم الذى يصفه روبرت كاليفودا فى قوله:

«إن أسمى اكتشافات الجماليات العلمية فى عيوننا هو إدراك أن القيمة الجمالية هى مبدأ أجوف ينظم السمات فوق الجمالية».(٣٥)

وهكذا فالقيمة الجمالية هى شئ لا يمكن إدراكه. فإذا كانت تنظم أنماط الواقع غير الجمالى (وهى غير منظمة فى حد ذاتها، أو على الأقل غير منظمة بتلك الطريقة تمامًا) فهى تعبر عن نفسها فى تغيير المألوف. فالقيمة الجمالية إذن كالريح، لا نعلم بوجودها إلا من خلال ما تتركه من أثر.

يتكون الرصيد من اختيار للمعايير والإلماعات، وهناك تساؤل عن المبادئ التى تحكم هذا الاختيار الذى لا يمكن أن يكون اعتباطيًا تمامًا. ولكن قبل أن نجيب على هذا التساؤل، ينبغى أولاً أن نلقى نظرة عن كثب على المقصود «بالواقع» الذى يتم الاختيار منه. إن مصطلح *واقع* تحوم حوله الشبهات بالفعل فى هذا الصدد، فليس هناك نص أدبى ينتمى إلى الواقع الممكن فى حد ذاته، بل إلى نماذج أو مفاهيم عن الواقع(٣٦) تتحول الاحتمالات والتعقيدات فيها إلى بنية ذات معنى.(٣٧) ونطلق على هذه البنى «صور» أو «أنساق». فكل حقبة لها نسقها الفكرى ونسقها الاجتماعى، وكل نسق سائد له بدوره أنساق أخرى تمثل بيئته التاريخية وتهبط بها إلى مستوى أنساق فرعية، وبذلك تفرض نظاماً هرميًا على ما يعد واقع الحقبة المعنية. ونميل إلى التفرقة بين حقب التاريخ حسب التغيرات التى تطرأ على هذا النمط الخاص بالأنساق المصنفة هرميًا ، وهو ما يؤدى إلى إعادة ترتيب النظام المفروض على الواقع الممكن. وطبقا للنظرية «الأنساق العامة»، فإن كل نسق له بنية محددة من المنظمات تنظم الواقع الممكن فى نظام محدد.(٣٨) ولهذه المنظمات عدة وظائف متداخلة فيما بينها؛ فهى تقدم

إطاراً للعمل الاجتماعى، وهى تعمل على صد الاضطرابات الناجمة عن العالم الممكن، وهى تمد بمجموعة من المعايير ذات الصلاحية العالمية ، وبالتالى فهى تقدم أساساً يعتمد عليه لتوقعاتنا، ولابد أن تتسم بقدر من المرونة يكفى للتكيف مع التغيرات فى مختلف بيئاتها. وللقيام بهذه الوظائف لابد لكل نسق أن يخفض درجة تعقيده بالتأكيد على بعض الاحتمالات وتحييد بعضها الآخر أو نفيه. (ولا ينبغى لعملية الخفض بالطبع أن تتساوى مع التبسيط، فهذا الأخير من شأنه أن يجعل النسق شديد الحساسية لتغير الظروف). والعملية الانتقائية التى تسبب هذا الخفض تضفى الاستقرار على الاحتمالات السائدة بموازنته فى مقابل خلفية الاحتمالات التى تم استبعادها.

«وكل الأنساق ترتبط بالعالم من حولها عن طريق الإشارات الانتقائية، فهى أقل تعقيداً من ذلك العالم ، وبالتالى فلا يمكن أن تدمجه فى مجمله ... ويمكن تجميد العالم المحيط بالنسق إلى حد ما ... بترسيخ أسس بعض أنماط تفعيل التجربة (عادات الإدراك الحسى، وتأويلات الواقع، والقيم). ويرتبط عدد كبير من الأنساق إلى نفس المفاهيم أو مفاهيم مماثلة بحيث تقل درجة لا نهائية ... بعض أنماط السلوك وترتفع درجة ثبات التوقعات».(٣٩)

وهكذا فإن كل نسق يؤدى إلى تثبيت بعض التوقعات فتتخذ صلاحية معيارية ومستمرة، وبالتالى تتمكن من تنظيم «عملية تفعيل تجربة» العالم.

من ثم فكل نسق يمثل نموذجاً للواقع يقوم على بنية متأصلة فى كل الأنساق. وكل خفض هادف للاحتمال يؤدى إلى تقسيم العالم إلى احتمالات تفقد هيمنتها ثم يتم تحييدها وإبطال تأثيرها، ويتم الإبقاء على هذه الأخيرة فى الخلفية، وبذلك تتم موازنة وتثبيت الاحتمالات المختارة للنسق. وتؤكد نظرية «الأنساق العامة» على هذه البنية، لأن خفض درجة الاحتمالات لا ينبغى أن تؤدى استبعاد الاحتمالات، بل تكتفى بتحييد بعضها بحيث يتمكن النسق من التكيف مع عالم متغير. إلا أن النص الأدبى يتدخل فى هذه البنى، فهو بصورة عامة يتخذ من نسق الفكر السائد أو النسق الاجتماعى كسياق له، لكنه لا ينسخ الإطار المرجعى الذى يثبّت هذه الأنساق. وبالتالى، فهو لا يستطيع أن ينتج هذه «التوقعات المتوقعة»(٤٠) التى يقدمها النسق. أما ما يمكنه وما يفعله بالفعل فهو إيجاد إطار موازٍ تتكوّن داخله الأنماط الهادفة. وبذلك فالنص الأدبى أيضاً يعتبر نسقاً يشترك فى البنية الأساسية للأنساق العامة بإبرازه للمعانى السائدة على خلفية من الاحتمالات التى تم تحييدها وإبطال تأثيرها. ومع ذلك فإن هذه البنية لا تبدأ فى العمل فيما يتعلق بعالم محتمل، بل فيما يتعلق بالنمط المنظم للأنساق والذى يتدخل فيه النص. وعلى الرغم من تطابق النص الأدبى مع النسق العام من حيث البنية، إلا أنه يختلف عنه فى معناه الكامن. فبدلاً من نسخ النسق الذى يشير إليه يتخذ من

الاحـتـمـالات التى حـيّدها ذلك النسق أو أبطل تأثيـرها مـعنى سـائدًا له. وإذا كـانت الإشارة الرئيسة للنص إلى الظل الناقص للاحتمالات المستبعدة يمكن القول إن حدود الأنساق القائمة هى نقاط الانطلاق بالنسبة للنص الأدبى. فهى تبدأ فى تنشيط ما تركه النسق خامدًا.

وهنا تكمن العلاقة الفريدة بين النص الأدبى و«الواقع» على هيئة أنساق فكرية أو نماذج للواقع. والنص لا يحاكى هذه الأنساق والنماذج وفى الوقت نفسه لا يحيد عنها، ولو أن نظرية انعكاس المرايا وأسلوبيات الانحراف تقنعنا بغير ذلك. بل إنه يمثل رد فعل للنسق الفكرى الذى اختاره وضمه إلى رصيده. ورد الفعل هذا تطلقه قدرة النسق المحدودة على التعامل مع تنوع الواقع، وبالتالى فهو يلفتنا إلى نقاط ضعفه. ونتيجة هذه العملية تتمثل فى إعادة ترتيب أنماط المعنى القائمة، بل فى إعادة تصنيفها أيضًا. وربما أمكن فهم هذه الملحوظات السابقة على أكمل وجه من خلال مثال صريح. كانت فلسفة لوك الإمبيريقية هى النسق الفكرى السائد فى إنجلترا القرن الثامن عشر. وتقوم هذه الفلسفة على عدد من القرارات المنتقاة فيما يتعلق باكتساب المعرفة الإنسانية، وهى عملية كانت لها أهمية مطردة فى ذلك العصر نظرًا للانشغال العام بصون الذات. وقد نتعرف على مدى سيطرة هذا النسق إذا علمنا أن الأنساق القائمة كانت تسعى للتكيف معه، فتدنت إلى مستوى أنساق فرعية نتيجة لذلك. وكان هذا ينطبق بصورة خاصة على اللاهوت، حيث تقبل المقدمات المنطقية الإمبيريقية فيما يتعلق باكتساب المعرفة بالتجربة، لذا فقد ظل يبحث عن تفسيرات طبيعية للظواهر الغيبية. وبخضوع الأنساق اللاهوتية على هذا النحو، وسعت الإمبيريقية نطاق صلاحية فرضياتها. ولكن لا يمكن للنسق أن يستقر إلا باستبعاد سائر الاحتمالات. وفى هذه الحالة، كان احتمال وجود معرفة بدهية قد تم إبطال تأثيره، وكان معنى هذا أن المعرفة لم يكن يمكن اكتسابها إلا بصورة ذاتية. وكانت ميزة مثل هذه العقيدة أن المعرفة لم يكن يمكن اكتسابها من تجربة الإنسان الخاصة؛ أما عيبها فهو أن كل المسلمات التقليدية التى تحكم السلوك والعلاقات الإنسانى كانت موضع ارتياب. «لذا فقد يحدث أن تسميات البشر للأفكار الشديدة التعقيد، كالألفاظ الأخلاقية، نادرًا ما يكون لها نفس المعنى بالنسبة لاثنين من الناس، لأن الفكرة المعقدة عند أحد الناس نادرًا ما تتفق مع فكرة معقدة لشخص آخر، وغالبًا ما تختلف عن فكرته هو، بل عن الفكرة التى كانت لديه بالأمس أو تلك التى ستجول بخاطره غدًا».[٤١] وهنا تكمن حدود النسق الأمبيريقى، وككل الحدود المماثلة فإنها لا تستطيع أن ترسخ أقدامها إلا من خلال عمليات التحييد أو إبطال التأثير. وقد قدم لوك حلاً لمشكلة كيفية اكتساب الإنسان للمعرفة (أى من التجربة)، ولكنه أوجد بذلك مشكلة جديدة تتعلق بالأسس الممكنة للسلوك والعلاقات الإنسانية.

ومن المحتم على كل الأنساق الفكرية أن تستبعد بعض الاحتمالات، مما يؤدى الى وجود نقائص، وهذه النقائص هى التى يعكف عليها الأدب. ففى الرواية والمسرح فى القرن الثامن عشر كان هناك انشغال مكثف بالتساؤل عن الأخلاقيات. وكان أدب القرن الثامن عشر يعوض أوجه الخلل فى نسق الفكر السائد فى عصره. ولما كان مناخ العلاقات الإنسانية غائبًا عن النسق، فقد أحياه الأدب وألقى عليه الضوء. وقد يكون حلول الأدب محل الاحتمالات التى يستبعدها النسق السائد هو السبب فى اعتبار «القصص» فى نظر كثير من الناس نقيض «الواقع»؛ وهو فى الحقيقة ليس نقيضًا، بل مكملاً له.

قد يمكن لنا الآن أن نخلص إلى عدد من النتائج العامة عن وظيفة الرصيد الأدبى. فميدان العمل فى أى عمل أدبى هو حواف النسق الفكرى السائد فى العصر أو وراءها. ويسعى الأدب إلى مقاومة المشكلات الناجمة عن النسق، وبالتالى ينبغى على مؤرخ الأدب أن تكون لديه القدرة على معرفة أى الأنساق كانت له السيادة فى العصر الذى أبدع فيه العمل الأدبى وعلى تحديد نقاط الضعف والأثر الإنسانى التاريخى لهذا النسق وادعائه الصلاحية العالمية. وإذا أردنا أن نطبق منطق كولينجوود القائم على السؤال والجواب،[٤٢] يمكن أن نقول إن الأدب يجيب على التساؤلات التى تنشأ عن النسق. ومن خلاله يمكن إحياء ما أخفته أو تجاهلته فلسفة العصر وعقائده، لأن تلك الجوانب من الواقع التى تم تحييدها أو إبطالها هى التى تشكل بؤرة العمل الأدبى. وفى الوقت نفسه، لابد للنص أن يتضمن الإطار الأساسى للنسق، فهذا هو مايسبب المشكلات التى ينبغى للأدب أن يبدى رد فعله تجاهها. بعبارة أخرى، فالأدب يرسم خطًا خفيًا للنسق السائد بتظليله الصريح للمناطق المحيطة بذلك النسق. لذا فقد كان رونالد بارث محقا فى قوله:

> **«إن العمل الأدبى متناقض ظاهريًا فى جوهره. فهو يجسد التاريخ ويقاومه فى نفس الوقت. وينشأ هذا التناقض الظاهرى .. من تواريخ الأدب؛ فيحس كل شخص بأن العمل لا يمكن تثبيته وشل حركته ، وأنه شئ مختلف عن تاريخه أو مجموع مصادره وتأثيره ونمائه. فهو يشكل نواة صلبة لا تقبل التحول فى تشابك الأحداث والظروف والعقلية الجمعية».[٤٣]**

ومن التفاعل بين العمل الأدبى والنسق الفكرى التاريخى ينشأ عنصر أساسى من عناصر الرصيد الأدبى. ومهما كانت هذه العناصر ، فالأنساق الفكرية يعاد ترميزها إلى مجموعة من الإشارات تعوض أوجه النقص فى هذه الأنساق. والنواة التى لا تقبل التحول والتى يشير إليها بارث هى القيمة الجمالية للعمل أو بعبارة أخرى قوته المنظمة، وهى تكمن فى عملية إعادة ترميز المعايير والأعراف المختارة. والرصيد يحيى المألوف لكنه يجرده من صلاحيته فى الحاضر. أما ما لا يفعله فهو صياغة قيم بديلة كما هو

متوقع منه بعد عملية إبطال المفعول؛ فالأدب، على خلاف الفلسفات والإيديولوجيات، لا يبوح باختياراته وقراراته صراحة. بل يتساءل أو يعيد ترميز إشارات الواقع الخارجى بطريقة تدفع القارئ نفسه للبحث عن الدوافع الكامنة وراء التساؤلات، وبذلك فإنه يشارك فى توليد المعنى.

وإذا كان العمل الأدبى ينبع من الخلفية الاجتماعية أو الفلسفية للقارئ فإنه يعمل على انتزاع المعايير السائدة من سياقها الوظيفى، ويساعد القارئ بذلك على ملاحظة كيف تعمل هذه العناصر التنظيمية وتأثيرها على من يخضعون لها. وهكذا يوضع القارئ فى موقف يمكن له فيه أن يلقى نظرة جديدة على القوى التى تقوده وتوجهه والتى ظل حتى ذلك الوقت يسلم بها تسليماً لا يداخله شك. وإذا كانت هذه المعايير قد خفتت ودخلت دائرة الماضى ولم يعد القارئ جزءاً من النسق الذى أفرزها فإنه يستطيع من خلال ترميزها أن يعيد تصور الموقف التاريخى الذى أمد النص بالإطار، وأن يجرب بنفسه أوجه الخلل الناجمة عن هذه المعايير، وأن يتعرف على الإجابات التى يشير إليها النص ضمنيًا. وهكذا فالترميز الأدبى للمعايير الاجتماعية والتاريخية له وظيفة مزدوجة؛ فهو يساعد المشاركين –أو القراء المعاصرين– على رؤية ما لا قبل لهم برؤيته فى الحياة الجارية؛ ويساعد المراقبين – أى الأجيال اللاحقة من القراء– على فهم واقع لم يعرفوه.

والفوارق العديدة بين الأدب والأنساق الفكرية يلقى الضوء على مختلف المواقف التاريخية التى تنبع منها ، وبالتالى على الفعالية التاريخية لرد الفعل الروائى تجاه الواقع. ومن الأمثلة على العمل الإدبى الذى يتصل اتصالاً مباشراً بالنسق السائد تريسترام شاندى لستيرن **Sterne, *Tristram Shandy***، وهو عمل يرتبط بفلسفة لوك الإمبيريقية. فتداعى الخواطر يمثل عند لوك عنصراً جوهرياً فى قدرة الإنسان على الوصول الى المعرفة، فكانت مجموعة البيانات الحسية المتلازمة هى التى تؤدى الى توسيع نطاق المعرفة ودمجها. إذن فتداعى الخواطر كان من السمات السائدة لنسق الفكر الإمبيريقى، وكان حضوره فى تريسترام شاندى حضوراً واقعيًا يبرز احتمالات المعرفة التى كان نسق لوك إما يرفضها أو يتجاهلها.(٤٤) وكانت المشكلة الكامنة وراء تداعى الخواطر هى توقفها على مبدأ المتعة والألم، ولو أن لوك نفسه كان يرى أن المبادئ الفطرية البدهية قد انتهت صلاحيتها. وإذا أريد للمعرفة أن تكون متماسكة ويعتمد عليها فلابد للإنسان أن تكون له القدرة على توجيه تداعى الخواطر، وإلا خرجت عن تأثير الإنسان. وفى تريسترام شاندى نجد أن تداعى الخواطر قد تحول إلى «فكرة ثابتة»، وهو ما كان يقتضى إعادة ترميز أساس النسق الإمبيريقى كله. وهو عند لوك شئ لا يمكن إقراره إلا من خلال تلميحات كلامية وثرثرة جوفاء. والميول الشخصية للإخوة شاندى تمثل المبدأ الذى تتداعى الخواطر تبعا له. ومع أنه يؤدى إلى نوع من

الاستقرار فهو لا ينطبق إلا على عالم ذاتى لشخصية فردية، وبالتالى فإن كل شخصية تربط كل خاطرة بشئ مختلف تماماً، مما يؤدى إلى أن تصبح العلاقات والسلوك والتواصل الإنسانى أمراً لا سبيل إلى التنبؤ به.(٤٥)

وهكذا يبرز ستيرن البعد الإنسانى الذى ظل مغلقا فى نسق لوك. والنزوع الإنسانى المعتاد نحو ربط الخواطر يعتبر عند لوك ضماناً طبيعياً لتثبيت المعرفة، إلا أن ستيرن يقف عند هذه النزعة ليبين اعتباطية هذه التداعيات، وهو ما أثبتته تهاويم والتر شاندى والعم توبى مراراً وتكراراً. وتتقلص التفسيرات الفردية للعالم والحياة إلى مستوى نزوة شخصية. وتلقى هذه الاعتباطية بظلال من الشك على المعيار السائد لنسق لوك، لكنه يكشف فى الوقت نفسه عن عدم قابلية كل شخصية ذاتية للتنبؤ والنفاذ إلى داخلها. والنتيجة ليست مجرد إبطال تأثير معيار لوك، بل كشف إشارة لوك ، أى الذاتية بوصفها القوة الانتقائية والدافعة الكامنة وراء تداعى الخواطر.

وهذه نتيجة واحدة لإعادة ترميز المعيار الإمبيريقى من جانب ستيرن. وبمجرد زوال مصداقية المعرفة الإنسانية بالكشف عن ركونها إلى النوازع الشخصية، فإن نفس المعيار موضع الهجوم يتحول إلى خلفية لرؤية جديدة، وهى الطبيعة الإشكالية للعلاقات الإنسانية. وهذا الكشف بدوره يؤدى بستيرن إلى تعرية النزعة الاجتماعية الفطرية لدى الإنسان والتى تعد حالياً بإمكانية الثقة فى الأمور الإنسانية بعد أن تلاشت نتيجة لتشكيكه فى المعايير الإمبيريقية.

إن الأدب ليس فى حاجة دائمة للإشارة مباشرة لنسق الفكر السائد فى العصر. وتعتبر توم جونز لفيلدنج مثالاً لاتجاه آخر غير مباشر. فالهدف الذى نذر المؤلف نفسه له هنا هو بناء صورة للطبيعة البشرية، وهى صورة تضم رصيداً مستقى من العديد من مختلف الأنساق الفكرية. ويقدم العمل مختلف المعايير باعتبارها المبادئ الهادية الكامنة وراء سلوك معظم الشخصيات الهامة. فيجسد أولورذى أخلاقيات الخير والتسامح؛ ويمثل سكوير، وهو أحد معلمَى البطل، المعيار العقلانى المؤمن بالنظام الطبيعى للأشياء؛ ويجسد ثواكوم، وهو المعلم الآخر لتوم، المعيار الإنجيلى الأرثوذكسى الذى يؤمن بفساد الطبيعة الإنسانية؛ ويتمثل فى شخصية سكواير ويسترن المبدأ الأساسى لعلم الإنسان فى القرن الثامن عشر، وهو سيطرة العاطفة؛ وتتجسد فى شخصية السيدة ويسترن كل الأعراف الاجتماعية للطبقة العليا فيما يتعلق بالتفوق الطبيعى للنبالة.(٤٦)

ويؤدى التناقض بين هذه الشخصيات إلى تحويل معاييرهم على اختلافها إلى رؤى متباينة يرى القارئ من خلالها معياراً تلو الآخر. ومن هذه الرؤى المتغيرة تبرز سمة مشتركة، وهى أن كل المعايير تحول الطبيعة الإنسانية إلى مبدأ واحد، مما يؤدى إلى

استبعاد كل الاحتمالات التى لا تتفق وهذا المبدأ. ويحتفظ القارئ نفسه برؤية لما تمثله المعايير وما يُترك دون تجسيد. وقد يقال إن رصيد الرواية فى هذا الصدد له تنظيم أفقى بمعنى أنه يجمع ويسوى بين معايير أنساق مختلفة ظلت منبتة فى الحياة الحقيقية عن بعضها البعض. وبهذا الربط الانتقائى بين المعايير، يقدم الرصيد معلومات عن الأنساق التى يتم من خلالها تجميع أجزاء صورة الطبيعة الإنسانية. والمعايير الفردية نفسها لابد من إعادة تقويمها إلى حد لا يمكن معه تحويل الطبيعة البشرية إلى مبدأ واحد ملزِم، ولكن يجب اكتشافها بكل إمكاناتها من خلال الاحتمالات المتباينة التى استبعدتها تلك المعايير. وهذه الاحتمالات تبطل ادعاءات كل مبدأ انتقائى بالصلاحية الكونية وذلك بإبراز عجزه عن التواصل مع التجربة الإنسانية، وهنا تكمن بؤرة موضوع الرواية. فلا سبيل إلى تحقيق صون الذات بمجرد اتباع المبادئ؛ فهو يتوقف على إدراك الإمكانات البشرية، ولا يمكن إلقاء الضوء على هذه الإمكانات إلا بالأدب وليس بالحوار المنتظم.

رواية توم جونز إذن لا تشير الى نسق فكرى سائد فى القرن الثامن عشر بصورة مباشرة؛ بل ينصب اهتمامها على أوجه الخلل الناجمة عن عدد من الأنساق. فتبين الهوة التى تفصل بين صرامة حدود المبادئ والمرونة اللامتناهية للتجربة الإنسانية. وكانت هذه الأنساق التى توجهها قوة العقل البشرى تتجاهل التساؤلات عن السلوك الإنسانى فى المواقف المتغيرة للحياة الإنسانية. وكانت معايير التسامح فى السلوك تفترض أن الطبيعة الإنسانية جبلت على الميول الأخلاقية. وكان للشكوك الناتجة أثر على إيمان الناس بانتظام العالم، وبالتالى فقد سعت الرواية إلى إعادة ترسيخ هذا الإيمان بتقديم صورة للطبيعة البشرية تضمن صون الذات من خلال التقويم الذاتى.(٤٧)

يستطيع الأدب بالطبع أن يؤدى وظائف مختلفة فى سياق التاريخ. فقد تعاملت رواية توم جونز مع أوجه الخلل فى أنساق الفكر السائدة، وتمكنت رواية تريسترام شاندى من تعرية الأساس الواهى للمعرفة الإنسانية من منظور نسق معين، إلا أن ما يجمع بين كلا النموذجين أنهما يسيران عكس اتجاه الأنساق المرجعية المدمجة فى رصيد كل منهما. إلا أن التاريخ ملئ بمواقف تمت الاستعانة فيها بالقوى الموازنة الكامنة فى الأدب لدعم الأنساق السائدة. ومثل هذه الأعمال تكون ذات طبيعة تافهة فى الغالب، فهى تؤكد على معايير محددة تهدف إلى تدريب القارئ وفقًا للعرف الأخلاقى والاجتماعى لعصرها، لكن هذا ليس هو الحال دائمًا.

من الأشكال الأدبية الجادة التى ساعدت على تأكيد النسق السائد رواية البلاط فى العصور الوسطى. فقد تعرض مجتمع البلاط لتحديات التغيير فى النظام الإقطاعى. وللتأكيد على القيم الملكية أطلق كريتيان **Chrétien** فرسانه إلى عمليات بحث عديدة تم

فى أثنائها اختبار هذه القيم وإثباتها؛ ثم عاد الفرسان إلى بلادهم ، وبذلك رسخوا دعائم مجتمع البلاط الذى رحلوا عنه. فالانفصال والعودة إلى الاندماج يشكلان نمطًا لكل المغامرات التى يقدم كريتيان من خلالها رحيل الفرسان عن بلاط آرثر ، وفى الوقت نفسه ولاءهم لما يمثله ذلك البلاط من قيم. وتجسد المغامرات مواقف لم يعد يعتنقها النسق الاجتماعى للبلاط. ومن خلال نمط الانفصال والعودة إلى الاندماج تحصن المغامرة النظام القائم فى مواجهة تحديات التغيير الاجتماعى.(٤٨) إذن فوظيفة الأدب هنا هى القضاء على ما يهدد استقرار النظام.

وفى قصص الحب الملكية نجد مرة أخرى عملية توازن وتعويض كتلك التى نصادفها فى روايات دالت فيها دولة المعايير السائدة، وفى كلتا الحالتين يتخذ الأدب وظيفته من نقاط ضعف النسق السائد، إما لسحقها أو لدعمها. وسيجد القارئ المعاصر نفسه فى مواجهة مع الأعراف المألوفة فى مناخ غير مألوف، وهذا هو الموقف الذى يدفعه إلى المشاركة فى عملية بناء معنى العمل. ومع ذلك فالقراء الذين ينتمون لعصور لاحقة سيشاركون فى هذه العملية أيضًا، وبالتالى فالفجوة الزمنية الفاصلة بين النص والقارئ لا تؤدى بالضرورة إلى فقدان النص لهويته التجديدية؛ ولن يكمن الفارق إلا فى طبيعة التجديد. فبالنسبة للقارئ المعاصر فإن إعادة تقويم المعايير المتضمنة فى رصيد النص تدفعه لانتزاع هذه المعايير من سياقها الاجتماعى والثقافى، وبالتالى يدرك حدود فعاليتها. أما القارئ من عصور لاحقة فالمعايير المعاد تقويمها تساعد على إحياء نفس هذا السياق الاجتماعى والثقافى الذى أفرز المشكلات التى يهتم بها النص نفسه. ففى المثال الأول يتم التأثير على القارئ بوصفه طرفًا مشاركاً، وفى المثال الثانى باعتباره مراقبًا. وقد يجد هذا أيضًا ما يؤيده فى مثال فيلدنج. كان معاصرو فيلدنج يهتمون فى المقام الأول بمشكلة السلوك الإنسانى، مما أدى إلى احتدام الجدل حول سوء خلق البطل ومبدعه. أما المراقب الحديث فلا يهتم كثيراً بهذه التساؤلات عن الأخلاق قدر اهتمامه بسياق المعايير الذى تم انتقاء الرصيد منه؛ وهكذا يتم عرض كل نسق فكرى ساد فى عصره جنبًا إلى جنب مع عيوبه، وهو ما تسعى الرواية لتحييده بتقديم إطار يتم فيه تصوير الطبيعة الإنسانية. ولدينا هنا صورتان مختلفتان للمعنى لا سبيل لوصف أى منهما بالاعتباطية، فتغيير المنظور يعزى لمرور الوقت وليس لأى تصرف متعمد من جانب القارئ. وهكذا يمكن القول إن إعادة تقويم المعايير هو ما يشكل الطابع التجديدى للرصيد، لكن هذه الإعادة قد تؤدى إلى نتائج مختلفة، فسيرى المشارك ما لم يكن ليراه فى حياته اليومية؛ وسيدرك المراقب شيئًا لم يكن يبدو فى عينيه حقيقيا حتى تلك اللحظة. بعبارة أخرى فالنص الأدبى يساعد قراءه على تجاوز حدود موقفهم فى الحياة الحقيقية؛ وهو ليس انعكاسًا لأى واقع مفترض، بل هو توسيع لنطاق واقعهم. يقول كوزيك:

«كل عمل فنى له شخصية مزدوجة موحدة لا تقبل الانقسام، لا إلى جانب العمل أو أمامه، بل فى العمل نفسه ... فالعمل الفنى ليس تصويرًا لمفاهيم عن الواقع. فهو بوصفه عملاً وبوصفه فنًا يمثل الواقع، وبالتالى فهو يشكل الواقع بصورة لا تقبل القسمة وفى نفس الوقت».(٤٩)

إن رصيد النص الأدبى لا يتكون فقط من معايير اجتماعية وثقافية؛ فهو يضم عناصر أدب الماضى بل كل تراثه ممتزجًا مع تلك المعايير. بل يمكن القول إن نسب هذا المزيج هى جوهر الفروق بين أجناس الأدب. فهناك نصوص تلقى ثقلها على عوامل إمبيريقية مفترضة، وبذلك فهى تزيد من نسبة المعايير النصية الخارجية فى الرصيد؛ وهذا هو الحال فى الرواية. وهناك نصوص أخرى تسيطر على الرصيد فيه عناصر من أدب سابق - والشعر الغزلى أبرز مثال على ذلك. ويمكن الحصول على تأثيرات مذهلة بقلب هذه النسب، وهو ما حدث فى القرن العشرين مثلاً فى روايات جيمس جويس بما تتميز به من إيحاءات أدبية لا حصر لها، وفى غزليات «جيل بيت» **Beat Generation** الذين ضمنوا فى أشعارهم كمًا هائلاً من المعايير الاجتماعية والثقافية المستمدة من المجتمع الصناعى الحديث فى الغرب.

إن الإيحاءات الأدبية الكامنة فى الرصيد تتحول بنفس قدر تحول المعايير، فهى أيضًا وظيفية وليست مجرد محاكاة. وإذا أريد لوظيفة المعايير المتضمنة أن تبرز عيوب النسق السائد، فإن وظيفة الإيحاءات الأدبية تساعد على إيجاد إجابة على المشكلات التى تترتب على هذه العيوب. ومع أنها كالمعايير تفتح أرضا مألوفة، فهى أيضًا «تقتبس» حلولاً قديمة للمشكلات، حلول لم تعد تشكل معنى يصلح للعمل الحالى، لكنها تقدم نوعًا من التوجهات قد يمكن من خلاله العثور على المعنى الجديد. والقول بأن الإيحاءات قد تجردت حاليًا من سياقها الأصلى يبين أنها لم يكن يُقصد بها أن تكون مجرد نسخة طبق الأصل - فقد تم انتزاع الجانب العملى منها إن جاز التعبير ووضعت فى سياق جديد. فحين يقوم فيلدنج فى شاميلا مثلاً «بنسخ» الطبيعة الفاضلة لشخصية «باميلا» التى أبدعها ريتشاردسن فهو يقر بفضيلة معيار الوفاء المهيمن عند ريتشاردسن ويطلق عنان الاحتمالات التى استبعدها ريتشاردسن، ويبين بذلك أن المرأة لا تحتاج إلا للتماسك والمثابرة حتى تحصل على أعلى ثمن لعفافها الذى أحسنت صونه. أما القول بأن السياق القديم استبدل به آخر جديد فليس معناه أن يختفى تمامًا. فهو يتحول إلى خلفية عملية يبرز من خلالها جوهر الموضوع الجديد.

وتقوم مختلف عناصر الرصيد الأدبى بتوجيه «الحوار» بين النص والقارئ. ويعتبر هذا التوجيه ضروريًا بمقتضى الوظيفة الكلية للنص لكى يقدم الإجابة، وكلما زاد تعقيد المشكلة المطروحة للحل زادت ضرورة وضوح التوجيه. فلابد للنص الأدبى أن يتضمن الموقف التاريخى الذى يتعامل معه كاملاً. ولابد من تنظيم المعايير الاجتماعية والثقافية

التى تشكل هذا الموقف بحيث يتسنى تعريف القارئ بالسبب فى اختيارها، ولكن لما كان هذا أمراً يصعب وصفه صراحة (إلا إذا أريد للقصص أن يتحول إلى توثيق) فلابد من إيجاد وسيلة لتعميم الرصيد، وهنا تكمن الوظيفة الخاصة للإيحاءات الأدبية. فنجد مثلاً أن فيلدنج قد بنى حبكة روايته توم جونز من بعض عناصر قصص الحب ومن رواية الشطار (البيكاريسك). وكان لمزج هاتين البنيتين المتنافرتين هدف مزدوج: ١. البطل الصعلوك يمد القارئ برؤية نقدية عن المعايير الاجتماعية ٢. العنصر الرومانسى يؤكد للقارئ أن البطل لن يظل مجرد صعلوك منبوذ، بل سيكتب له النصر فى النهاية. وهذا النصر بدوره يدعم النقد الكامن فى تلك الرؤية.(٥٠) وبذلك يعاد تنظيم الحبكات التقليدية بحيث تتواصل مع صورة جديدة.

كما تنطبق هذه الملحوظات على الأجناس الأدبية التى يتكون الرصيد فيها من قوالب أدبية مستهلكة، كما هو الحال فى الغزل فى أشعار الرعاة لسبنسر. وكانت هذه الأجناس تهدف إلى توجيه الأنظار إلى مشكلة تاريخية محددة وهى الأخطار التى كانت ستتعرض لها انجلترا لو كانت الملكة إليزابث قد أقدمت على الزواج من كاثوليكى. وكان المخزون الأدبى الذى يمكن لسبنسر أن يستمد منه مادته هو الشعر الرعوى. ومع أنه كان يستطيع أن يركن إلى حقيقة أن الشعر الرعوى كجنس أدبى كان معناه التلقائى بالنسبة للجمهور المتعلم إشارة إلى الواقع، وكانت المشكلة هى أن يضمن إدراك قرائه لخصوصية الإشارة. إلا أن هذا لم يكن ليتجسد لا بتضمين المعايير والقيم الاجتماعية السائدة فى شعر الرعاة بصورة مباشرة ولا بمجرد نسخ القوالب الرعوية المستهلكة المألوفة. ولكى يصوغ سبنسر موقف قرائه كان عليه أن يضفى صبغة جديدة على هذه القوالب المستهلكة. وكان الخطر الذى ينتج عن إعادة ترميزها هو احتمال إساءة فهم مقاصده فى أوساط جمهور البلاط ممن كان ينبغى تنبيههم إلى حدث مهم بإدخال التغييرات على القوالب الرعوية المستهلكة. من ثم فقد قام بتضمين عدد من عناصر الأجناس الأخرى فى قصائده الرعوية-كالمناظرات والحكايات الخرافية والرموز والعسير من الألفاظ مما شاع فى العصور الوسطى- مما ساعده على إماتة بعض المعانى الرعوية وإبراز بعضها الآخر. وفى ربطه وإعادة تنظيمه للعديد من سمات الأجناس نجح سبنسر فى إعادة صياغة القوالب الرعوية المستهلكة بحيث يمكن لها أن تنقل الرسالة المقصودة.(٥١) وهكذا نرى أن الرصيد الأدبى له وظيفة مزدوجة؛ فهو يعيد صياغة العناصر الأدبية المألوفة بحيث تتحول إلى خلفية لعملية التواصل، ويقدم إطاراً عاماً يمكن وضع رسالة النص أو معناه فيه.

إن المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية التى تشكل العنصرين الأساسيين للرصيد الأدبى تستمد من نسقين مختلفين تمام الاختلاف، أولهما من أنساق الفكر التاريخية، والآخر من ردود الأفعال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية. ونادراً ما

تتساوى المعايير والعناصر المنتقاة للرصيد – وفى الحالات القليلة التى تتساوى فيها نجد أن النص لا يقول شيئًا ، لأنه يصبح مجرد تكرار للحلول التى سبق أن قدمها نص أسبق، ولو أن المشكلات التاريخية تكون قد تغيرت. على أية حال فعنصرا الرصيد لا يتطابقان تمامًا فى درجة الألفة. إلا أن نفس عملية الجمع بينهما تشير ضمنًا إلى ارتباطهما معًا – حتى لو كان القصد منهما توجيه النظر إلى اختلافات أو فوارق كما هو الحال فى بعض الحالات. وعدم التساوى بين هذين العنصرين المألوفين لا يعنى غياب مبدأ التطابق عن النص نفسه؛ ويدل على حضوره أن ألفة هذين العنصرين لم تعد تساعد على إبراز أوجه التطابق. يقول ميرلو بونتى:

«إن المعنى يظل ماثلا طالما أننا نخضع حقائق العالم لعملية تشويه متماسكة».(٥٢)

وهذه هى العملية التى تنتج عن عنصرى الرصيد المختلفين. وحين يقوم جويس فى عوليس بإسقاط كل إيحاءاته الهوميرية والشكسبيرية على الحياة فى دبلن، فإنه يفسد ضبط النفس الوهمى للتجسيد الواقعى؛ وفى الوقت نفسه فالتفاصيل الواقعية العديدة للحياة اليومية ترتبط فيما بينها بنوع من التغذية الاسترجاعية للإيحاءات الهوميرية والشكسبيرية يجعل العلاقة بين الماضى والحاضر لا تبدو كعلاقة بين المثال والواقع. والإسقاط مزدوج، وبالتالى فهناك عملية تشويه لكلا العنصرين تترتب على ذلك؛ فالرصيد الأدبى ينتهك الحياة اليومية، والنموذج الأصلى تنتهكه وفرة المادة المفككة المستمدة من كتب العصر وصحفه. ويعمل كل من العنصرين على إثارة الآخر؛ فهما لا يستويان بأية صورة من الصور، إلا أنهما فى تشويههما وتأثيراتهما التشويهية يقيمان نسقًا من التساوى داخل النص. لذا فالإيحاءات الأدبية تفرض بعداً غير مألوف من التاريخ الراسخ الجذور يكسر رتابة إيقاع الحياة اليومية و«يشوه» ثباته الظاهرى ويحوله إلى شئ وهمى؛ أما التفاصيل الواقعية فتبرز كل ما لم يتسن للنموذج الأصلى ذى السمات المثالية أن يعرفه، وبذلك فهى «تشوه» المثال الذى يبدو صعب المنال فى ظاهره وتحوله إلى مظهر تاريخى.

وتشير عملية «التشويه المتماسكة» إلى وجود نسق من المماثلة كامن فى النص. ويتطابق هذا النسق إلى حد كبير مع ما أطلقنا عليه فيما تقدم اسم «قيمة جمالية». والقيمة الجمالية هى القيمة التى لم يصغها النص ولا يقدمها الرصيد الكلى. ووجودها يثبته أثرها، ولو أن هذا ليس معناه أنها جزء مما تؤثر فيه (أى القارئ أو الواقع المفترض نقله إلى القارئ). ويتكون الأثر من عاملين يسيران فى الظاهر فى اتجاهين مختلفين، لكنهما فى الحقيقة متقاربان. فالقيمة الجمالية تحدد اختيار الرصيد، وهى بذلك تشوه الطبيعة المفترضة لما يتم اختياره لصياغة نسق المماثلة الخاص بذلك النص؛ وهى فى هذا الصدد تشكل إطار النص. بالإضافة إلى ذلك فهى تشكل «الدافع»

البنائى اللازم لعملية التواصل. وبإبطال المماثلة بين العنصرين المجتمعين فى الرصيد تمنع النص من التطابق مع الأرصدة، ذلك التطابق الكامن بالفعل فى أذهان كل قرائه المحتملين؛ والقيمة الجمالية هنا تطلق العملية التى يجمع بها القارئ معنى النص.

ويدفعنا ذلك إلى تناول التأثير على القارئ ، والذى يمكن أن نطلق عليه المماثلة «المعطل» للرصيد. فيتكون لدى القارئ انطباع بالألفة من خلال هذا الرصيد، إلا أنه مجرد انطباع؛ فبسبب عملية «التشويه المتماسك» فى النص، تنتزع العناصر المألوفة من سياقها وهو الشئ الوحيد الذى كان يثبّت معناها الأصلى، وهو ما يؤدى إلى نتيجتين: ١. من خلال عملية إعادة ترميز المعايير المألوفة يصبح القارئ على وعى لأول مرة بالسياق المألوف الذى كان يحكم عملية تطبيق هذا المعيار ٢. إن عملية إعادة ترميز المألوف تشير إلى ذروة فى النص مع تراجع المألوف إلى أعماق الذاكرة - ذاكرة تساعد مع ذلك على توجيه عملية البحث عن نسق المماثلة إلى درجة تحتم على هذا النسق أن يتخذ مكانه إما فى مواجهة الخلفية المألوفة أو أمامها.

وهذه العملية بأكملها تتم وفقًا للمعايير التى تحكم كل أنماط التواصل، وهو ما يشرحه مولز فيما يلى:

> **«إن عملية التواصل بين المرسِل والمتلقى ... تتكون مما يلى: أخذ علامات معروفة من رصيد المرسِل وجمعها معًا ونقلها عبر قناة للتوصيل؛ ثم يصبح على المتلقى أن يربط العلامات التى يتلقاها بتلك التى يخزنها فى رصيده الخاص. ولا سبيل لتواصل الخواطر إلا إذا كانت هناك عناصر مشتركة تجمع بين كلا الرصيدين ... ولكن بقدر ما تجرى هذه العملية داخل الأنساق المزودة بالذاكرة والإدراك الإحصائى، فإن ملاحظة ... العلامات المتشابهة تغير رصيد المتلقى تدريجيًا وتؤدى فى النهاية إلى اندماجه التام مع رصيد المرسِل ... وهكذا فإن عمليات التواصل فى مجملها تتخذ طابعًا تراكميًا من خلال تأثيرها المتصل على رصيد المتلقى ... وهذه الوحدات الدلالية التى ينقلها المرسِل عادة تندمج تدريجيًا مع رصيد المتلقى وتغيره. وهذا هو الحافز على التداول الاجتماعى والثقافى».(٥٣)**

كما يتداخل رصيدا النص بوصفه المرسِل، والقارئ باعتباره المتلقى. ويعد توافر عناصر مشتركة بينهما شرطًا ضروريًا «للتداول». ومع ذلك فالتواصل الأدبى يختلف عن سائر أنماط التواصل فى أن العناصر الخاصة برصيد المرسِل والتى يألفها القارئ من خلال تطبيقاتها فى مواقف الحياة اليومية تفقد شرعيتها حين يتم زرعها فى النص الأدبى. وفقدان الشرعية هذا هو الذى يؤدى إلى توصيل شئ جديد.

وقد يساعدنا مدى تداخل الأرصدة على بلورة المعايير لتأثير النصوص الأدبية. فيستولى رصيد الأدب البلاغى والتعليمى والدعائى مثلاً على النسق الفكرى المألوف لدى قرائه. أى أنه يتبنى شرعية النسق الفكرى المستقرة رأسيًا ولا يعيد ترتيب

عناصرها أفقيًا، كما هو الحال دومًا حين يقتضى الأمر إعادة تقويم المعايير. وتنطبق هذه الملحوظة على مسرحيات الألغاز فى العصور الوسطى وتمتد إلى الواقعية الاشتراكية المعاصرة. وما تسعى هذه النصوص لتوصيله هو التأكيد على القيم المعروفة لدى الجمهور بالفعل. ولا يكون لهذا التواصل معنى حقيقى إلا إذا نوقشت هذه القيم فى العالم الحقيقى للقارئ، فهى محاولة لإقرار النسق وحمايته من الهجوم الناتج عن ضعفه.

وإصلاح نقاط الضعف فى نسق من الأنساق يؤدى نفس الوظيفة الخاص بإيجاد التوازن من خلال كشفها. والفارق الوحيد من ناحية الرصيد المنتقَى للنص الأدبى يكمن فى طريقة العرض. فإذا أريد إصلاح نقاط الضعف لابد من وجود درجة عالية من التوافق والتوازى بين رصيدى النص والقارئ؛ وإذا أريد كشف نقاط الضعف يتحول اتجاه التوازن ليركز على أوجه الاختلاف وإعادة التقويم، إلى جانب التأكيد على المجالات التى لا يتفق فيها الرصيدان.

وقد نتخذ من عوليس لجيمس جويس مثالاً على هذا التكنيك الأخير. إن رصيد هذه الرواية مستمد من عدد كبير من الأنساق المتباينة، ويتم عرضها بدرجة من الكثافة يجد القارئ نفسه معها مشتتًا على الدوام. والمشكلة لا تكمن فى غرابة العناصر فى المقام الأول، فليس من العسير التعرف عليها فى حد ذاتها، بل فى تشابكها وتكتلها بما يؤدى إلى تزايد تشتت الرصيد نفسه باستمرار. ولا تتم إعادة ترميز العناصر نفسها وحسب، بل إنها جميعًا تبدو مجردة من أى إطار مرجعى محدد. وهكذا فحتى حين يتداخل رصيدا المرسل والمتلقى بصورة جزئية، فإن تفكك التفاصيل الواقعية والإيحاءات الأدبية وكثافتها تجعل كل نقاط الاتصال أضعف من أن تصمد. ولكن لو تقلص التداخل يتجرد الرصيد من إحدى وظائفه المعهودة – وهى توفير الإطار لنقل رسالة ما – فيساعد بدلاً من ذلك على تحويل الانتباه إلى عملية النقل ذاتها. ويتوقف النقل على العلاقات، ويعتبر رصيد عوليس مربكًا ؛ لأننا لا نستطيع أن نقيم علاقات ثابتة بين مختلف العناصر فيه. ومع أن كل فصل يقدم احتمالات علاقاته الخاصة به من خلال أسلوبه المتفرد، إلا أن التغير الفورى فى الأسلوب فى كل فصل تالٍ يؤدى تلقائيًا إلى القضاء على هذه الاحتمالات.

هناك محصلتان بينهما صلة وثيقة تنشآن عن تحرك الوظيفة التواصلية للرصيد لتحتل بؤرة الاهتمام وتحولها هى نفسها إلى موضوع؛ أولاهما أن الافتقار إلى أية إشارة تساعد على الربط يخلق فجوة بين العناصر المختلفة، وهى فجوة لا يملؤها إلا خيال القارئ؛ والمحصلة الأخرى هى أن العلاقات المختلفة التى يوحى بها تغير أساليب الفصول تؤدى إلى تغير مستمر فى اتجاه هذه التخيلات –ويظل هذا التغير فى المفاهيم بمثابة بنية ذاتية تبادلية للتواصل فى عوليس. والتحول المستمر من نمط تأويلى إلى

آخر هو المنهج الذى استعان به جويس ليساعد القارئ على المرور بتجربة الحياة اليومية. فالحياة اليومية نفسها تتكون من سلسلة من الأنماط الدائمة التغير.

إن رصيد هذه الرواية يعكس ويكشف القواعد التى تحكم عملية التواصل الخاصة بها. فتتم توعية القارئ بالسمات الأساسية لنمط إدراكه، وهى الانتقائية والاعتماد على الرؤية وسرعة الاستجابة الفطرية. فلكى نوجه أنفسنا فإننا نترك بعض الأشياء دائمًا وبصورة تلقائية، إلا أن كثافة الرصيد فى عوليس تمنعنا من ذلك. كما أن التغيرات المتواترة فى الأسلوب واقتصار كل منها على رؤية خاصة به تدل على مدى توقف الإدراك والتأويل على موقف المراقب.

وبإلقاء نظرة سريعة على أطراف النقائض على كلا جانبى الميزان (كالواقعية الاشتراكية من ناحية وعوليس من ناحية أخرى) يتبين أن القارئ قد يُدعى للمشاركة بطرق متباينة تمامًا. فإذا كان النص ينسخ معايير مألوفة ويؤكد عليها فقد يظل سلبيًا نسبيًا، بينما يتم دفعه إلى خضم نشاط مكثف بعد سحب الأرضية المشتركة من تحت قدميه. ولكن فى كلتا الحالتين ينظم الرصيد ردود أفعاله تجاه النص والمشكلات التى يتضمنها. من ثم يمكن القول إن الرصيد يشكل بنية تنظيمية للمعنى لابد من إكمالها من خلال قراءة النص.[٥٤] ويتوقف هذا الإكمال على درجة وعى القارئ واستعداده لخوض غمار تجربة غير مألوفة. لكنه يتوقف أيضًا على استراتيجيات النص التى تضع الخطوط التى يتم فى ضوئها إضفاء سمات الواقع على النص. وهذه الخطوط ليست عشوائية، فعناصر الرصيد محددة إلى درجة كبيرة.

وما يتسم بعدم التحديد – إلى درجة عدم التبلور– هو نسق المماثلة، وهو ما لا سبيل لاكتشافه إلا بإكمال البنى المطروحة. ولما كان الرصيد يتسم عادةً بنمط من إعادة الترميز ؛ فهو يمد سياقه الخاص بالاحتمالات السائدة والواقعية والمنسوخة للمعنى، ويتحول المعنى إلى تجربة القارئ الخاصة بالتناسب مع درجة النظام التى يستطيع إيجادها بإكماله للبنية. ولابد للمعنى أن يكون عمليًا فلا يمكن له أن يغطى كل الكوامن الدلالية للنص، بل كل ما يستطيعه هو أن يفتح نمطاً واحداً محدداً للوصول إلى هذه الكوامن. وهذه العملية كما سبق أن ذكرنا ليست عشوائية ، نظرًا لتنظيم رصيد الاحتمالات فى سلسلة من المعانى تمتد من الفكر السائد إلى الفكر الواقعى والمنسوخ. إلا أن المعنى العملى لا يظهر إلا من خلال إدراك انتقائى لهذه السلسلة، ومن هذا الإدراك يتخذ القارئ قراراته بالإضافة إلى موقف يستحثه النص على اتخاذه من المشكلات التى يطرحها الرصيد.

والمعنى العملى هو معنى تطبيقى؛ فهو يساعد النص الأدبى على القيام بوظيفته كحل بالكشف عن أوجه الخلل فى الأنساق التى أوجدت المشكلة ومعالجتها. وهو يدفع

القارئ لاتخاذ رد فعل إزاء «واقعه» ؛ بحيث تتم إعادة صياغة نفس هذا الواقع. ومن خلال هذه العملية، قد يمر مخزون تجارب الماضى لدى القارئ بعملية إعادة تقويم تماثل تلك التى تتم داخل الرصيد، فالمعنى العملى يسمح بعمليات تكيف كهذه بل إنه يشجع عليها لكى يحقق هدفه الذاتى التبادلى، وهو التصحيح الخيالى لواقع عليل.

هوامش

[١] انظر مثلاً Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, pp. 254

وبعد الانتهاء من هذا الباب (١٩٧٢) صادفت رأيًا مماثلاً عن الأدب فى كتاب بعنوان **القصص والتواصل** ليوهانز أنديريج Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen, 1973 ص٩٧، ١٥٤. فهو ينسب دراسته لعمليات التواصل فى «النص الروائى» للبنية الجوهرية للنص بحيث يبنى فكرته فى اتجاه يختلف عن الاتجاه الذى اتخذته.

[2] Charles Morris, *Writing on the General Theory of Signs* (The Hague, 1971), p. 46.

[3] John R. Searle, *Speech Acts* (Cambridge, 1969). p. 16.

[4] J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, J. O. Urmson, ed., (Cambridge, Mass., 1962), pp. 2-8.

[٥] المصدر نفسه، ص١٢، ١٦، ٢٥، ٥٤.

[٦] المصدر نفسه، ص١٤٤.

[٧] المصدر نفسه، ص١٣.

[٨] المصدر نفسه، ص٦.

[٩] المصدر نفسه، ص١٤ح، ٢٣ وما بعدها.

[١٠] المصدر نفسه، ص٧,

[11] Erik Von Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache* (Frankfort, 1969), p. 144.

[١٢] انظر Austin, *How to Do Things*, p. 101.

[١٣] المصدر نفسه، ص١٠٨ وما بعدها.

[١٤] المصدر نفسه، ص١٢٠.

[15] Von Savigny, *Die Philosophie*, pp. 144, 158ff.

[16] Austin, *How to Do Things*, pp. 144f.

[١٧] المصدر نفسه، ص٢٢.

[18] Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say* (New York, 1969), pp. 12, 32f.

[١٩] للاطلاع على وظيفة «قاعدة الصدق» انظر Searle, *Speech Acts*, pp. 63, 66f.

[20] Austin, *How to Do Things*, p. 10.

[٢١] انظر Austin, *How to Do Things*, p. 22; Searle, *Speech Acts*, pp. 78f.

Austin, How to Do Things, p. 24.

.Ingarden, Literary Work of Art , pp. 160f انظر 23

Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1968), pp. 25ff انظر مثلاً ٢٤

25 Ingarden, *Literary Work of Art*, p. 171.

٢٦ المصدر نفسه، ص ١٧٢.

27 Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, transl. by Ralph Barbara Herrnstein وانظر أيضًا المقال القيم Manheim (New Haven, 1953), III, 307. New Directions in Literary History , Ralph Cohen, ed. Smith, "Poetry as Fiction" (London, 1974), pp. 165-87.

28 Cassirer, *Symbolic Forms* , p. 300.

Charles Morris, "Esthetis and the Theory of Signs," *Journal of Unified* انظر ٢٩ Charles Morris, وانظر التصحيحات المتصلة بذلك في: *Science* , 8 (1939): 131-50; Charles وانظر أيضًا .*Signification and Significance* (Cambridge, Mass., 1964), pp. 68ff .Morris, *Signs, Language and Behavior* (New York, 1955), pp. 190ff.

30 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (Munich, 1972), p. 213.

31 J. M. Lotman, *Die Struktur literarisher Texte* (Munich, 1972), pp. 42f.

32 A. N. Whitehead, *Science and the Modern World* (Cambridge, 1953), pp. 116f.

Jan Mukarovsky, *Kapital aus der Ästhetik* (Frankfort, 1970), pp. 11ff انظر ٣٣

Herbert Malecki, Spielräume: *Aufsätze zur moderne Aktion* (Frankfort 1969), pp. 80f.

35 Jürgen Habermas, *Der Marxismus und die moderne geistig e Wirklichkeit* (Frankfort, 1970), p. 29.

36 Siegfred J. Schmidt, *Texttheorie* (Munich, 1973), p. 45; H. Blumenberg, "Wirklichkeitsbe griff und Mglichkeiten des Romans, " *Nachahmung und Illusion* (Poetik ind Hermeneutik I), H. R. Jaus, ed. (Munich, 1969), pp. 9-27.

37 Jürgen Habermas & Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellshft oder Sozial* Niklas انظر المعنى وللاطلاع على وظيفة مفهوم *technologie* (Frankfort, 1971), pp. 32f. Luhmann, *Sozialogische Aufklärung* (Opladen, 1971), p. 73.

38 Niklas Luhmnann, *Zweckbegriff und Systemrationalitt* (Frankfort, 1973), pp. 182ff.

٣٩ المصدر نفسه، ص١٨٢.

Habermas & Luhmann, *Sozialtehnologie* , pp. 63f انظر ٤٠

41 John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* , Book III, Ch. 9 (London, 1961), p. 78.

42 R. G. Collingwood, *An Autobiography* (Oxford, 1967), pp. 29ff., 107ff.

43 Ronald Barthes, *Literatur oder Geschichte* (Frankfort, 1969), p. 13.

٤٤ نظراً لأن اهتمامنا فى هذا المقام ينصب على الإيضاح فلا داعى لمناقشة إشارات ستيرن لنسق الأمبيريقية. وهى بالطبع أكثر كثيراً من عملية تداعى الخواطر. ولمزيد من الاطلاع على الصلة بين ستيرن ولوك انظر Rainer Warning, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacque le Fataliste* (Munih, 1965), pp. 60ff.; John Traugott, *Tristram Shandy's World* (Berckley and Los Angeles, 1954), pp. 3ff.

٤٥انظر الموقف بين والتر شاندى والعم توبى *Tristram Shandy*, Book V, Ch. 3 [London, 1956], pp. 258ff.) حيث يستشهد والتر برثاء سيسيرو لابنته. ونظراً لآراء العم توبى عن استخدام اللغة فالاستشهاد يولّد سلسلة من ردود الأفعال تجاه العبارات والأحداث التى لا يمكن التنبؤ بها.

٤٦حاولنا فى مقالنا بعنوان "The Reader's Role in Fielding's Joseph Andrews and Tom Jones" وهو جزء من كتابنا The *Implied Reader : Patterns of Communication from Bunyan to Beket* (Baltimore and London, 21975), pp. 52ff. تتبع تطور التداخل بين المعايير التى تجسدها هذه الشخصيات وكذلك الطريقة التى تنفصل بها عن التوجه المضاد للبطل.

٤٧على الرغم من أن الرواية فى القرن الثامن عشر كانت توازن مشكلات العلاقات الإنسانية الناجمة عن أنساق الفكر السائدة فى العصر إلا أن هذا كان من المحتم أن يؤدى إلى ظهور مشكلات جديدة. فأدى التركيز الجديد على الإمكانية الأخلاقية للطبيعة البشرية تلقائيًا إلى إهمال سائر جوانب طبيعة الإنسان أو إلى تجاهلها. ويمكن أن نقول فى هذا الصدد إن نفس وظيفة الأدب الخاصة بالتوازن تسبب مشكلات، بل قد تؤدى إلى إبداء رد فعل جديد من الأدب، كما يتبين من الرواية القوطية والشعر قبل الرومانتيكى. وهنا يتم إبراز الجانب المظلم من الإنسان بصورة لم تكن ممكنة فى النصف الأول من القرن مما يعزى إلى الوظيفة المختلفة تماماً لكل من الرواية والمسرح. من ثم فقد يلاحظ من سياق التاريخ وجود تواتر معقد لردود الأفعال داخل الأدب نفسه، وهو ما يشكل تاريخه الخاص من خلال المشكلات المترتبة على إجاباته.

٤٨انظر Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfishen Epic* (Tübingen, 1956), pp. 66-128. ومع ذلك فإن كولر يعتبر العلاقة بين الأدب والواقع علاقة محاكاة بين المثال والواقع، وليست تفاعلا بين الأدب والنظام الملكى. من ثم فرواية البلاط عنده تمثل صورة فى مرآة يمكن للمجتمع أن يرى فيها نفسه فى أكمل هيئة. وتتخذ ملحوظات كولر وجهة أخرى إذا تبنى المرء وجهة النظر التى ترى أن صورة المرآة هذه هى تطبيق للمعايير المهدَدة من منظور نظام البلاط. ومما يدعم هذا الرأى أن المخاطر الحقيقية التى واجهت نظام البلاط تم جمعها فى دائرة رينار التى تمكن نظام البلاط من إقصاء نفسه عنها. من ثم فقد تم إخضاع العالم المضاد الخاص بهذه القلاقل الخطيرة وتمت تنحيته جانبا. للاطلاع على «دائرة رينار» كاتجاه مضاد للمجتمع الإقطاعى انظر H. R. Jauss, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (Tubingen, 1959).

49 Karel Kosïk, *Die Dialektik des Konkreten* (Frankfort, 1967), pp. 123f.

٥٠للاطلاع على وظيفة مثل هذه الحبكات الأدبية انظر C. Birkner, *Wirkungsstrukturen des Romans im 18. und 19. Jahrhundert*.

٥١للمزيد عن تفاصيل هذه المشكلة انظر W. Iser, Spensers Arkadien: *Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance* (Krefeld, 1970).

52 M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, (Hamburg, 1967), p. 84.

53 Abraham A. Moles, *Informationstheorie und Ästhetische Whrnehmung* , (Cologne, 1971), pp. 22.

٥٤ نستخدم مصطلح «بنية» فى هذا المقام بالمعنى الذى يقصده جان موكاروفسكى

Jan Mukarovsky, *Kapital aus der Poetik* [Frankfort, 1971], p. 11

حيث يقول: «من السمات الأخرى لهذه البنية طابعها النشط والدينامى. وتستمد البنية نشاطها من أن كلاً من العناصر فى الوحدة الكلية له وظيفة محددة تدمجه فى المجموع الكلى البنائى وتربطه به؛ وتنشأ ديناميتها من أن هذه الوظائف وعلاقاتها التفاعلية خاضعة بمقتضى طابعها النشط لتحولات مستمرة. وهكذا فالبنية ككل تجد نفسها فى حالة حركة لا تنتهى، على خلاف المجموع الكلى التلخيصى الذى يتداعى إذا تعرض لأى تغيير.

٤. الاستراتيجيات

مهمة الاستراتيجيات

يتألف رصيد النص من مادة منتقاة من أنساق اجتماعية وتقاليد أدبية. وهذه المجموعة المنتقاة من المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية تضع العمل فى سياق مرجعى يجب من إضفاء سمات الواقع فيه على نسقه فى المماثلة. ووظيفة الاستراتيجيات هى تنظيم عملية إضفاء سمات الواقع هذه، وهى تؤدى هذه المهمة بطرق عديدة. فهى تحدد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد، وبذلك تساعد على وضع الأسس لإنتاج المتماثلات، وتعمل على إيجاد نقطة التقاء بين الرصيد وموجد هذه المتماثلات، أى القارئ نفسه. بعبارة أخرى، تقوم الاستراتيجيات بتنظيم كل من مادة النص والظروف التى يتم توصيل تلك المادة فى ظلها. من ثم فلا سبيل للمساواة بينها وبين عملية «التجسيد» أو «التأثير» مساواة مطلقة، لكنها تبدأ العمل عند نقطة ما قبل أن يصبح لهذه المصطلحات مكان. وهى تشمل البنية الجوهرية للنص وعمليات الفهم التى تطلقها فى ذهن القارئ.

وتتضح الأهمية التنظيمية لهذه الاستراتيجيات فى اللحظة التى يتم فيها الاستغناء عنها. وهذا يحدث مثلاً حين يتم تلخيص المسرحيات أو الروايات، أو القصائد حين تعاد صياغتها. والنص يفقد تجسيده عمليًا ويتحول إلى مضمون على حساب التأثير. ويستبدل باستراتيجيات النص تنظيم شخصى، وغالبًا ما تتبقى لدينا «قصة» دلالية ظاهرة وليست دلالية ضمنية، وبالتالى بلا أى تأثير. ولما كان نسق المماثلة فى النص ينشأ من الربط بين عناصره، ولما كان على القارئ نفسه أن يوجد هذا النسق فإن الاستراتيجيات لا تقدم للقارئ سوى احتمالات التنظيم. والتنظيم الكلى معناه ألا يُترك شئ للقارئ لكى يفعله وأن مجموعة العناصر ومعها فهمها يمكن تحديدها بصورة إجمالية. وقد تكون مثل هذه المجموعة الكلية والفهم ممكنة فى النصوص العلمية، لا فى الأدب حيث لا يقوم النص باستنباط حقائق، بل يستعين بمثل هذه الحقائق فى استثارة خيال القارئ على أحسن الفروض. وإذا نظم النص الأدبى عناصره بصورة صريحة فإننا كقراء إما سنترك الكتاب ملالة أو سنسخط على محاولة تحويلنا إلى سلبيين تماماً.

يمكن تمييز الاستراتيجيات بصفة عامة من خلال التقنيات المستخدمة فى النص، سواء أكان روائياً أم شعرياً. ولا يحتاج المرء إلا للتفكير فى سلاح التقنيات الروائية المتاح للأديب أو فى النمط الجدلى الذى يستعين به الشاعر. على أية حال فاهتمامنا ينصب فى هذا المقام لا على التقنيات نفسها، بل على البنية التى تقوم عليها. وما هى البنية؟ هذا سؤال معقد. فلابد أن نأخذ فى اعتبارنا أن الاستراتيجيات تقوم بتنظيم إشارات الرصيد ومعها احتمالات فهمها، وعليها أيضًا أن تؤدى وظيفة ما يسمى «بالثوابت المتعارف عليها» فى نموذج فعل الكلام. وهذه الثوابت تضم كل القواعد والعمليات التى يتحتم أن تكون مشتركة بين المتكلم والمستمع إذا أريد لفعل الكلام أن ينجح. ولكن كيف يمكن إيجاد هذه «الأرضية المشتركة» لكى «ينجح» التواصل فى النص الروائى الذى يتجه بطبيعته نحو التشكيك فى شرعية المعايير المتعارف عليها؟ على أية حال، فأهم وظائف الاستراتيجيات هى نزع سمة الألفة عن المألوف.

الإجابة القديمة : الانحراف

إن المشكلة التى تطرحها هذه الوظيفة الخاصة بالاستراتيجيات والمقبولة لدى الجميع أدت إلى النموذج البنيوى للانحراف. ونحن لا نريد فى هذا المقام أن نخوض غمار مناقشة مسهبة وعقيمة عن «الشاعرية» من خلال الانحراف، ولكن من المهم بالنسبة لنا أن نأخذ فى اعتبارنا ضيق حدود النموذج الانحرافى إذا شئنا تجاوزه فى بحثنا عن البنية التى تقوم عليها الاستراتيجيات. والانحراف كشرط أساسى «للشاعرية» ساءت سمعته منذ أمد بعيد باعتباره «حديثًا عن الانحراف عن المقررات الحزبية» بالمفهوم الماركسى،(١) أما بوصفه فرضية تفسيرية فلايزال قائمًا.

تم وضع الخطوط الأولى للنموذج الانحرافى على يد موكاروفسكى فى مقاله الذى نشر عام ١٩٤٠ بعنوان «اللغة المعيارية واللغة الشاعرية»(٢) حيث يقول:

> **«إن مخالفة معيار النموذج القياسى والانحراف المتصل عنه هو ما يجعل الاستخدام الشاعرى للغة ممكنًا؛ وبدون هذه الاحتمالات لما كان هناك شعر».(٣)**

وإذا نحينا جانبًا كل ما وجه لهذا المفهوم من نقد، يمكن أن نرى المعنى الجوهرى للنظرية الانحرافية وأقوى ما قيل فيها من آراء حتى عصر لوتمان على الأقل. فهى تعنى أن مخالفة النموذج القياسى له «خاصية شاعرية» ؛ لأن النموذج القياسى دائمًا ما تستثيره المخالفة. فليست المخالفة فى حد ذاتها هى التى تتحول إلى شرط «للخاصية الشاعرية»، بل العلاقة التى توجدها. ويلمّح موكاروفسكى إلى هذا الموقف فى مقاله حيث يقول:

> **«إن الخلفية التى نلمحها وراء العمل الشعرى وتتألف من العناصر التى تأبى**

التحرك نحو المقدمة تعتبر ثنائية: معيار اللغة المعيارية والمعيار الجمالى التقليدى. فكلا الخلفيتين حاضرتان دائمًا، ولو أن إحداهما تكون لها السيادة فى الحالة المحددة».(٤)

من الواضح أن أية مخالفة للنموذج القياسى و«المعيار الجمالى» لا يقوم إلا بمهمة استنباط المعنى الكامن للنص وليس الطريقة التى يتم بها إضفاء سمات الواقع على ذلك المعنى الكامن. ويمكن قياس حدود النموذج الانحرافى فى علاقته باستراتيجيات النص من المشكلات الأولية التى يطرحها. وما هو معيار اللغة المعيارية؟ وما هو المعيار الجمالى؟ لابد لهذين العنصرين الأساسيين للنموذج الانحرافى أن يتسما بالثبات لضمان أن يكون له تأثير ثابت لا يتغير. ولو كان الانحراف عنهما شرط «للخاصية الشعرية» – وهى منطقة خاصة بالنصوص الأدبية– إذن فما هو موقف انحرافات الحوار عن المعيار؟ إن النظرية الانحرافية الأصولية تتسم بدرجة عالية من الصفائية – فما هو جمالى فى الفن يفترض أن يكون غير جمالى فى الحياة. وهذه التفرقة تبدو أصعب على الإدراك من المشكلة الشائكة التى تتعلق بكيفية التأكيد على المعايير اللغوية والجمالية. يقدم مفهوم الانحراف تعريفًا دقيقًا ذا بعد واحد للنص الأدبى يلقى بكل ثقله على افتراض واحد هو انحراف النص عن المعيار. وقليلاً ما يتجه الانتباه إلى الفروق بين العناصر التى يتألف منها النص، وهى ضرورية لاستنباط الشئ الجمالى؛ وليس هناك أى تحليل لسمات الشئ الجمالى التى تعتبر محسوسة بدرجة تفوق سمة «الشاعرية» بكل ما تتسم به من غموض وشك.

هذه العيوب الفاضحة التى تعتور النظرية الانحرافية لم تفلت تمامًا من عيون أنصارها. ومع ذلك فإن محاولاتهم الرامية للوصول بنظريتهم إلى درجة الكمال لم تسفر إلا عن مزيد من القيود. فتقوم سلسلة من النتائج الطبيعية بالتصدى لتعريف المقصود بالمخالفة والانحراف لا عن اللغة العادية وحسب، بل عن المعايير الأدبية المتعارف عليها، وتعتبر أسلوبيات ريفاتير البنيوية مثالاً رئيسًا على ذلك. والنتائج الطبيعية كلها ذات طبيعة تصنيفية؛ فهى مجرد قوائم يمكن توسيع نطاقها إلى ما لا نهاية من حيث المبدأ، دون أن تكون شيئًا أكثر من مجرد قوائم. ومهما بلغت أهمية مثل هذه القوائم فهى لا تقول لنا شيئًا عن الوظائف.

إن القول بأن هذا الاعتراض ليس له تأثير يذكر على أنصار الانحرافيين يعزى إلى إيمانه بأن قائمة الانحرافات تمثل مايبدو وكأنه بنية النص الأدبى. ولكن لو كان «هناك شئ يسمى البنية المطلقة فلابد أنها غير قابلة للتعريف؛ فليس هناك لغة فوقية تشملها. ولو أمكن تعريفها، إذن فهى ليست *مطلقة*. فالمطلق هو الخفى الذى لا يمكن إدراكه وليست له بنية وتنتج عنه ظواهر جديدة».(٥) وبالتالى فمما لا شك فيه أن مجرد وجود سجل يعرّف بنية كهذه سيفقد معناه.

على أية حال فعلى الرغم من تشيئ البنية الذى يعد أمرًا أساسيًا بالنسبة للنظرية الانحرافية إلا أن هناك بعض الجوانب التى يمكن أن تعد من إيجابياتها ؛ حيث تلقى الضوء على بنية النص الأدبى. وتتراوح الانحرافات من مخالفة المعيار أو مجموعة المبادئ الثابتة حتى تصل إلى الإنكار التام لكل ما هو مألوف. وهذه الحقيقة نفسها تدعم الكامن الدلالى للنص، مما يؤدى إلى نوع خاص من التوتر، حيث تتحول المخالفة إلى تهيج يبدأ فى جذب الانتباه إلى نفسه. والتوتر يحتاج إلى تهدئة، والتهدئة تتطلب إشارة لا تتطابق مع الإشارات التى أثارت التوتر أصلاً. ويؤدى ذلك إلى أول مرحلة من العلاقة بين النص والقارئ، «فالخاصية الشعرية» لا ترتبط بمعايير نموذج قياسى مجرد أو بمجموعة مقاييس جمالية تجريدية، بل ترتبط بميول القارئ الفرد. ووظيفتها هى تركيز انتباه القارئ، وبالتالى أداء المهمة التى أشار إليها أوستن ضمن حديثه عن أفعال الكلام غير التعبيرى بمصطلح «ضمان الفهم».(٦) وإذا تم تفسير الانحراف بهذا المعنى، فإنه يتوقف عن الدلالة على معيار لغوى مسلم به؛(٧) فهو لا يقل ارتباطًا بتوقعات القارئ التى يؤدى خذلانها إلى ما هو أبعد كثيرًا من مجرد توليد كامن دلالى. ويمكن بصورة عامة تصنيف «معايير توقعات النص» الى قسمين: ١. يقوم رصيد المعايير الاجتماعية والإشارات الأدبية بتقديم الخلفية التى يعيد القارئ تكوين النص عليها ٢. قد ترتبط التوقعات بالأعراف الاجتماعية والثقافية لجمهور محدد يوجه إليه النص عن عمد. ويمكن رؤية هذا النوع الأخير فى الأدب التعليمى والدعائى منذ العصور الوسطى وحتى الوقت الحاضر؛ فيتم دمج أنساق الفكر المعاصرة فى النص لكى يساعد على اتخاذ موقف توكيدى من الخلفية التى توفرها هذه الأنساق. وتؤدى مخالفة هذه المعايير الصريحة إلى التوتر بالطبع، إلا أنها هى نفسها لا تبنى موقف القارئ – فلو فعلت لأخفقت الدعاية. ومن الواضح أن دعم الكامن الدلالى عن طريق مخالفة المعيار لا يعد هدفًا فى حد ذاته، بل لابد من توجيهه نحو متلقٍ محتمل للرسالة، وهذا العنصر العملى للنص هو الذى يفوت على أنصار الانحرافية إدراكه. فالانحراف عندهم لا يزيد عن كونه ذا مغزى وقابلاً للتصنيف من منظور نسق دلالى ما وليس من المنظور العملى الذرائعى. ومن تناقضات النظرية الانحرافية أن المفهوم البنيوى ثبت عجزه عن بناء عملية التواصل التى تنشأ بين النص والقارئ نتيجة للانحراف.

من الواضح أن النظرية الانحرافية تقدم أساسًا واهيًا لوصف الاستراتيجيات التى تبنى التواصل بين النص والقارئ. وقد عبر دربيشاير فى كتابه «قواعد الأسلوب» عن ضرورة إعادة النظر حيث يقول:

«إن الأسلوب "ليس انحرافًا عن المعيار»، بل «انحراف إلى المعنى».(٨)

ويرى دربيشاير أن هناك فرقًا بين المعنى والمعلومة ، موضحًا أن الاستراتيجيات لا تقتصر على تكنيك التجسيد:

«أود أن أميز بين لفظى معنى و *معلومة* باعتبارهما مصطلحين فنيين يستخدمان فى مناقشة قواعد الأسلوب. ويمكن القول بصورة عامة إن المعلومة تقدمها رموز الرسائل لكى تعطى الرسائل معنى، والمعنى بالتالى هو مجمل تجارب الاستجابة لكم ما من المعلومات.(٩)

مثل هذه الملحوظات أيضًا تقوم عليها أفكار جومبريك عن تذوق الفن التصويرى فى كتابه الفن والوهم. فيقدم مفهومى «المخطط والتنقيح»(١٠) اللذين يقومان على سيكولوجيا الجشتالت،(١١) ولو أنه يطورهما بطريقته الخاصة. بداية، يستخدم جومبريك هذين المفهومين لوصف فعل التجسيد فى الفن التصويرى؛ على أية حال، فهو لا يفصل التجسيد عن ظروف التلقى؛ بل يسعى إلى فهم التجسيد من زاوية التلقى. فيعمل المخطط كمصفاة تساعد على تجميع الحقائق:

«... إن فكرة وجود دعامات ما تحدد "جوهر" الأشياء تعكس حاجتنا إلى مخطط لإدراك التنوع اللانهائى لعالم التغير ... وهذا الميل الكامن فى أذهاننا لتصنيف تجاربنا وتسجيلها من زاوية مانألفه لابد أن يقدم مشكلة حقيقية للفنان فى مواجهته لما هو خاص».(١٢)

ويكشف المخطط عن مبدأ الاقتصاد(١٣) الذى ترى سيكولوجيا الجشتالت أنه يتحكم فى كل مدركاتنا اليومية، كما يكشف أيضًا عن تحول جذرى ضرورى فى عشوائية العالم، وهو ما يجسده التعقيد المطرد للمخطط، وبالتالى يتم فتحه لكى يتسنى فهمه. ومن الواضح أن بنية المخطط جدلية ؛ حيث إنه يعمل على توازن مبدأ الاقتصاد (أى استبعاد الحقائق الإدراكية) فى مقابل اطراد تعقيده الذى يتعرض من خلاله لخسائر يعوضها انخفاض حدة عشوائية العالم. وبهذه الطريقة وحدها يمكن للمخططات أن تثبت نفسها، وكلما زادت قدرتها على تجسيد العالم الحقيقى ازدادت رسوخًا إلى أن تتحول فى النهاية إلى نماذج نمطية ثابتة.

ونصل بذلك إلى النقطة الرئيسة الثانية من وجهة نظر جومبريك. فكل مخطط يساعد على النفاذ إلى كنه العالم وفقًا للأعراف التى يرثها الفنان. ولكن حين يتم إدراك شئ جديد لا تشمله هذه المخططات يستحيل تجسيده إلا بتنقيح المخططات. ومن خلال التنقيح يمكن إدراك التجربة الخاصة للمدرك الجديد وتوصيله. وهنا نجد تخليًا عن فكرة واقعية المحاكاة الساذجة، بل نجد أيضًا إشارة ضمنية إلى أنه لا سبيل لفهم أى واقع خاص وتجسيده إلا بإبطال تأثير العناصر المألوفة بمخطط من المخططات. وهنا يكمن الخصب الوظيفى لنموذج جومبريك فالمخطط يجسد إشارة تتجاوزها عملية التنقيح. وإذا كان المخطط يساعد العالم على التجسد، فالمخطط يثير رد فعل المراقب تجاه ذلك العالم المتجسد.

عند هذه النقطة يضع جومبريك حدوداً للطابع الفعال لهذا النموذج. فيفترض أن عمليات تنقيح المخططات تسير حسب «التوافق»(١٤) الذى يقصد به سعى الفنان لتوفيق ما يلاحظه مع الأنماط التى ورثها. لذا فإن عملية التجسيد تعتبر عملية متواصلة من تعديل المخططات التقليدية التى يسمح تنقيحها بتجسيد أكثر «ملاءمة» للعالم، وهى عملية قام فولهايم فى هجومه المبرر على هذا المفهوم بتصنيف هدفها على أنه «نزعة طبيعية متكاملة تماماً».(١٥) ويفترض التنقيح بمفهوم جومبريك عن المصطلح وجود مبدأ معيارى يحدد الإدراك الحسى للعالم وتجسيده. وبالتالى فإن المخططات فى التصوير ظلت تفقد وظيفتها منذ عصر الحركة الانطباعية حتى تمرد الفن الحديث على المخطط،(١٦) فمات النموذج. إلا أن ما يهمنا هنا هو أن التنقيح يخالف أحد معايير التوقع المتضمنة فى الصورة نفسها. وبذلك فإن عملية التجسيد تخلق شروطها الخاصة للتلقى. فهى تسترعى الانتباه وتلهب خيال المراقب الذى توجهه عملية التنقيح إلى درجة تجعله يسعى إلى اكتشاف الدافع وراء التغيير فى المخطط.

بهذا المعنى يكون لمفهومى المخطط والتنقيح قيمة استكشافية فيما يتعلق باستراتيجيات النصوص الأدبية. وإذا طبقنا هذه المفاهيم على وصف نصوص كهذه فلابد أن نجرى تعديلاً واحداً مهماً يزيل اعتراضات فولهايم. فالتنقيح الأدبى للمخططات لا يتأتى من خلال إدراك حسى خاص كما هو الحال فى الفنون التصويرية، فليس هناك واقع موضوعى خاص يمكن قياس النص فى ضوئه. ولا سبيل لتحديد علاقة النص بالعالم إلا من خلال المخططات التى يحملها النص فى داخله، أى رصيد المعايير الاجتماعية والأعراف الأدبية التى تتحكم فى «الصورة» التى يقدمها العمل. وإذا كان لهذه المخططات أن تتغير «فالتنقيح» لا تحكمه الحقائق الإدراكية للعالم الخارجى القائم، لأن المقصود من عملية التنقيح فى النصوص الأدبية أن توجد شيئاً لا وجود له ولم يتبلور فى العالم الخارجى. من ثم فالتنقيح لا يحدث إلا من خلال إعادة بناء النقاط ذات المغزى فى المخططات. وهنا تكمن الوظيفة الخاصة للمخططات الأدبية، وهى فى حد ذاتها من عناصر النصوص لكنها ليست جانباً من الشئ الجمالى ولا جزءاً منه. فالشئ الجمالى يدل على حضوره من خلال إدخال تعديلات على المخططات، وبإدراك هذه التعديلات(١٧) يتم تحفيز القارئ لصوغ هذا الشئ الجمالى. وتجريدية الشئ الجمالى هى التى تلهب خيال القارئ. لكن هذا لا يعنى أن الخيال يترك حراً تماماً فى توليد ما يعن له. فهنا تلعب الاستراتيجيات دورها فى وضع الخطوط التى يسير الخيال على هداها. أما كيف تؤدى هذه الاستراتيجيات وظيفتها فليس له ما يفسره لا فى النموذج الانحرافى ولا فى وجهة نظر جومبريك عن المخطط والتنقيح.

الصورة الأمامية والخلفية

إذا أخذنا مصطلحًا من يوسنر، نجد أن مخططات النص تمثل الرمز الأول، بينما يمثل الشئ الجمالى الرمز الثانى الذى ينبغى على القارئ نفسه أن يستنبطه:

«إنه (أى الشئ الجمالى) لا يسبق النص الذى يحوله إلى شئ ملموس، لكنه يتجمع فى النص، وهو ليس معروفًا لكل الأطراف المشاركة، بل يتأكد خلال عملية القراءة. ومن هذه العملية وحدها - أى فك شفرة "الرمز الثانى"- تستمد المتعة الجمالية التى يحسها القارئ وهو يقرأ».(١٨)

وإذا كانت وظيفة الرمز الأول هى توجيه القارئ نحو حل الرمز الثانوى، فالرمز الأولى لا يمكن أن يكون دلالة ظاهرية خالصة، فالمخططات المنتقاة ليست هدفًا فى حد ذاتها. بل هى أجزاء من بنية تفوق كلاً من المخطط الفردى والسياق الأصلى الذى أخذ منه المخطط. وتتكون هذه البنية من العلاقة بين المخططات التى تجردت الآن من سمتها العملية، وبذلك فهى تحدد الشروط التى تتم فى ظلها معايشة الترتيب الجديد. لكن هذه الشروط بدورها ليست ملزِمة، فإذا كان الرمز الأولى (المخططات) يظل غير قابل للتغير، فإن الرمز الثانوى (الشئ الجمالى) لا يظل كذلك. ويتفاوت حسب القوانين الاجتماعية والثقافية لكل قارئ. ثم تقوم الاستراتيجيات بنقل الرمز الأولى غير المتغير إلى القارئ الذى يقوم بدوره بفك شفرته بطريقته الخاصة، فيستنبط بذلك الرمز الثانوى المتغير. وتنشأ البنية الأساسية لهذه الاستراتيجيات من التركيبة الانتقائية للرصيد. وأية معايير اجتماعية يتم انتقاؤها ودمجها فى النص تقوم تلقائيًا بإيجاد إطار مرجعى فى شكل النسق الفكرى أو النسق الاجتماعى اللذين تم انتقاؤهما منه. ونفس عملية الانتقاء من المحتوم أن توجد علاقة بين الصورة الأمامية والخلفية ؛ حيث يتخذ العنصر المنتقى مكانه فى الصورة الأمامية وسياقه الأصلى فى الخلفية. والحقيقة أنه بدون هذه العلاقة فإن العنصر المنتقى يفقد معناه.

ولمعايير الواقع الاجتماعى معنى محدد فى سياقها العملى الخاص، ولكن حين تنتزع من ذلك السياق فإن المعانى التى ظلت حتى الآن غير معطلة لابد أن تثبت وجودها. وينطبق ذلك على الإيحاءات الأدبية؛ ففى المحاكاة مثلاً، يؤدى تغير السياق إلى قلب تام للمعنى الأصلى. وهكذا فبمجرد انتزاع المعيار من سياقه الأصلى وزرعه فى النص الأدبى تطفو على السطح معانى جديدة، لكنها فى الوقت نفسه تجر سياقها الأصلى فى أعقابها إن جاز التعبير، لأنها لا تتخذ شكلها الجديد إلا أمام خلفية ذلك السياق. وستظل عمليات الانتقاء الكامنة فى كل نص أدبى تخلق هذه العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية. والعنصر المنتقى يثير الأوضاع المحيطة الأصلية، ولكن عليها أن تتخذ وظيفة جديدة وغير معروفة بعد. ومن خلال هذه العلاقة بين الصورة

الأمامية والخلفية يستعين مبدأ الانتقاء بشرط أساسي لكل أنماط الفهم والتجربة، فالمعنى غير المعروف بعد يظل غير مفهوم لولا ألفة الخلفية التي يوضع أمامها.

هناك بعض أوجه الشبه بين مفهوم الصورة الأمامية والخلفية ومفهوم التكرار والجدة في نظرية المعلومات ومفهوم الصورة والأرضية في سيكولوجيا الجشتالت. فهذه العلاقة في كل الحالات تعد أساسية بالنسبة لعمليتي الإدراك الحسي والفهم، إلا أن هناك اختلافات محددة بين المفهوم الأدبي وغيره من المفاهيم، وهي خلافات تعزى دون شك لاختلاف الوظائف التي ينبغي أن تؤديها البنية.

تظل للمعلومات جدتها بقدر ماتنأى عن التكرار الذي تدرج فيه. «إن التكرار يمثل ضمانا ضد أخطاء التواصل كما يسمح باستنباط المعلومات على أساس المعرفة التي اكتسبها المتلقي بالفعل عن بنية اللغة المستخدمة».[19] وبالتالي فالتكرار «هو التعبير عن قيد يحد من حرية المتلقي في الاختيار»[20] مما يجعل المعلومات «قابلة للقياس الكمي».[21] وخلفية النص الأدبي لا تتسم بطابع التكرار، لأنها لا تتبلور من جانب النص نفسه، بل تتوقف في نوعها وكمها على قدرات قرائها. أما في توصيل المعلومات، فلابد للتكرار أن يتبلور بحيث يتسنى توصيل جدة المعلومات. كما يظل هذا التكرار ثابتًا، فوظيفته الوحيدة هي أن يقدم محيطاً متميزاً للمعلومات التي ينبغي نقلها. وفي النص الأدبي نجد أن الخلفية غير متبلورة ومتغيرة ويتغير مغزاها تبعًا للرؤى الجديدة التي تأتي بها عناصر الصورة الأمامية؛ وبالمألوف يسهل فهمنا لغير المألوف، لكن غير المألوف بدوره يعيد بناء فهمنا للمألوف. وينعكس ذلك مرة أخرى، وبالتالي يغير العناصر المنتقاة التي تحرك العملية كلها. وهكذا فالعلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية في النصوص الأدبية تعد تعليمية في طابعها، في حين أن تكرار المعلومات يظل خاملاً لا ينشط.

تستخدم سيكولوجيا الجشتالت مصطلحي «صورة وأرضية» في وصف «مجالات» الإدراك الحسي. «فالمجال» المطوّق هو الصورة والمجال الذي يطوقه هو الأرضية.[22] وفي أثناء عملية الإدراك الحسي ننتقي دائمًا عناصر معينة من كتلة البيانات المتاحة لحواسنا – وهو انتقاء تحكمه توقعاتنا. وتظل الصورة تطوّقها البيانات المتفرقة التي لم نأخذها في اعتبارنا إن جاز التعبير. وفي داخل هذه العلاقة بين الصورة والأرضية، وهي علاقة أساسية بالنسبة لعملية الإدراك الحسي، هناك بعض الفروق ينبغي الإشارة إليها.

> **«أهمها أن الصورة المدركة والأرضية المدركة لا تتشكلان بطريقة واحدة، والأرضية المدركة ليس لها شكل على الإطلاق من بعض النواحي. والمجال الذي تم إدراكه من قبل كأرضية ويتم إدراكه حينئذ ولأول مرة كصورة قد يكون له تأثير مفاجئ، ويعزى هذا التأثير للشكل الجديد الذي لم يكن المشاهد واعيًا به من قبل وبات يدركه الآن**

... ولبيان الفارق الجوهرى بين الصورة والأرضية من المفيد إدخال الحافة، وهى ما قد يعرّف بأنه خط الحدود المشتركة بين المجالين ... وحين تتجاور حدود المجالين ويتم إدراك أحدهما كصورة والآخر كأرضية فإن ما يتم إدراكه مباشرة قد يتميز بأن الحافة المشتركة بين المجالين يكون لها تأثير تكوينى، وهو ما لا يتم الإحساس به إلا فى أحدهما، أو فى أحدهما أكثر من الآخر. والمجال الأشد تأثرًا بهذا التأثير التكوينى هو الصورة، والمجال الآخر هو الأرضية».(٢٣)

وإذا انعكس الترتيب بحيث يلقى التأثير التكوينى للحافة بكل ثقله على ما كان يمثل الأرضية من قبل، يحدث تغيير موازٍ فى الإدراك يوازيه عنصر مفاجأة. ومع أن الخط الفاصل بين الخلفية والصورة الأمامية ليس واضحًا تمامًا فى النص الأدبى إلا أن عكس ترتيبهما قد يكون له تأثير مماثل. وهو ما نجده على سبيل المثال فى الروايات الاجتماعية ، حيث تساعد المعايير التى تمثلها الشخوص على جذب الانتباه إلى السياق الاجتماعى الذى أخذت منه. ثم تصبح الخلفية هى «الصورة»، وتدل دهشة القارئ على أنه بدأ فى إدراك النسق الذى وقع فى حبائله –وهو إدراك كان مستحيلاً طالما ظل سلوكه خاضعًا لذلك النسق. وقد استفاد ديكنز مثلاً من هذا التأثير إلى حد بعيد فى مساعدة لقرائه على الإحساس بالنسق الاجتماعى الذى يتحكم فى العالم الذى يعايشونه.(٢٤)

على الرغم من أوجه التشابه هذه بين مجموعتى المفاهيم إلا أن العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية فى الأدب تختلف فى عدة جوانب عن العلاقة بين الصورة والأرضية فى سيكولوجيا الجشتالت. أولاً، إن الصورة والأرضية بنيتان تنتميان إلى البيانات المتوفرة، فى حين أن الصورة الأمامية والخلفية غير متاحتين فى الأدب، بل تتوقفان على عمليات الانتقاء التى تسبق «الإدراك». ثانيًا، قد تكون التبادلية بين الصورة والأرضية أمرًا ممكنًا مع ما ينتج عن ذلك من مفاجأة، لكن هذه التبادلية تعتمد دائمًا على تأثيرات خارجية، فى حين أن عملية القلب فى الأدب تخضع للبنى داخل النص. وأخيرًا فمفهوم الصورة والأرضية يشمل تحولاً مباشرًا من «أشياء متكونة» إلى «مادة غير متكونة»(٢٥) فى حين أن هذا التحول فى الأدب ليس هدفاً فى حد ذاته ولو أنه يحدث بصورة مستمرة، بل هو شرط لعملية يصفها أرنهايم بأنها «قصف متبادل».(٢٦)

إن العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية تعد بنية أساسية تقوم استراتيجيات النص من خلالها بإثارة توتر يطلق سلسلة من العمليات والتفاعلات المختلفة، وهو ما يتم حله فى النهاية بظهور الشئ الجمالى.

بنية التيمة والأفق

فى وصفنا للعلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية التى تقوم على أساسها كل استراتيجيات النص لم نتناول حتى الآن سوى الصلة بين الرصيد (المعايير والإيحاءات الأدبية) والأنساق التى يشير اليها الرصيد، فهنا يكمن الإطار المرجعى الخارجى للعمل. وانتقاء المعايير والإيحاءات هو الذى يساعد على تكوّن الخلفية، وهو ما يسمح بدوره للقارئ بإدراك مغزى العناصر المنتقاة. ومع ذلك فالمهمة الأولى لاستراتيجيات النص هى تنظيم الشبكة الداخلية للإشارات، لأنها هى التى تبنى هيئة الشئ الجمالى أولاً لكى يستنبطها القارئ. ولابد من الربط بين العناصر المنتقاة. فالانتقاء والربط حسب وصف رومان جيكوبسن هما «نمطا الترتيب الأساسيان المستخدمان فى السلوك اللفظى» ويستنتج منهما أن «الوظيفة الشعرية تبرز مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء إلى محور الربط».[٢٧]

إن الانتقاء يؤدى إلى العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية، وهو ما يسمح بالنفاذ إلى عالم النص. ويقوم الربط بتنظيم العناصر المنتقاة بطريقة تسمح بفهم النص. ويقيم الانتقاء الصلة الخارجية، ويوجد الربط نظيرتها الداخلية. وما يتم ربطه داخل النص هو نسق متكامل من الرؤى، فالعمل الأدبى ليس مجرد رؤية الأديب للعالم؛ بل إنه هو نفسه تجميع لرؤى متباينة - والحقيقة أن واقع الشئ الجمالى الذى لا يقدمه النص لا يتكون إلا من خلال الربط بين هذه الرؤى المختلفة. وهناك بوجه عام أربع رؤى يظهر من خلالها نمط الرصيد لأول مرة، وهى رؤى الراوية والشخصيات والحبكة والرؤية المتروكة للقارئ. والنصوص القصصية لا تحتاج دائمًا لنشر هذه التوجهات المتباينة بكامل نطاقاتها بالطبع.

وإذا كان على وظيفة الرؤى المتباينة أن تبادر باستنباط الشئ الجمالى (أى معنى النص)، فهذا الشئ لا تجسده أى من هذه الرؤى تجسيدًا كاملاً. وإذا كانت كل رؤية تقدم نظرة خاصة عن الشئ المقصود، فهى أيضًا تكوّن نظرة على سائر الرؤى. والتفاعل بين الرؤى مستمر ؛ لأنها ليست منبتة تمامًا عن بعضها البعض، كما أنها لا تسير بحذى بعضها البعض أيضًا؛ فتعليق الكاتب والحوار بين الشخصيات وتطورات الحبكة والمواضع المتروكة للقارئ - تتداخل جميعًا فى نسيج واحد فى النص وتقدم مجموعة دائمة التحول من وجهات النظر. إذن فهذه هى الرؤى «الداخلية» للنص - وهى تختلف عن الرؤية «الخارجية» التى تربط النص بالواقع الخارجى. وتشكل الرؤى الداخلية الإطار الذى ترتبط فى داخله العناصر المنتقاة، إلا أنها هى أيضًا لابد أن تُبنى بحيث يمكن ضبط عملية الربط. وقد يمكن لنا فى وصف هذه البنية أن نستعير مصطلحين لألفرد شوتز، وهما التيمة **Thema** والأفق **Horizon**.[٢٨]

ونظراً لأن الرؤى تتشابك وتتفاعل بصورة متواصلة ؛ فمن المستحيل بالنسبة للقارئ أن يجمع بين كل الرؤى مرة واحدة، وبالتالى فوجهة النظر التى يندمج فيها فى أية لحظة هى التى تمثل «التيمة» بالنسبة له. إلا أن هذا دائمًا ما يقف أمام «الأفق» الخاص بسائر أجزاء الرؤية والذى كان يتخذ مكانه فيه من قبل. «إن الأفق هو ما يشمل كل ما هو مرئى من نقطة واحدة».(٢٩) والأفق ليس اختيارياً تماماً؛ فهو يتكون من كل الأجزاء التى كانت قد قدمت تيمات المراحل السابقة من القراءة. فإذا كان القارئ يهتم حالياً مثلاً بسلوك البطل -وهو ما يمثل بالتالى تيمة اللحظة الحالية- فإن موقفه يتحدد تبعًا لأفق المواقف السابقة تجاه البطل من وجهة نظر الراوية والشخصيات الأخرى والحبكة والبطل نفسه وما إلى ذلك. وهذه هى الطريقة التى تنظم بها بنية التيمة والأفق مواقف القارئ، وفى الوقت نفسه تبنى نسق الرؤية الخاص بالنص. فهى بنية تمثل القاعدة الأساسية للربط بين استراتيجيات النص، ولها تأثيرات عديدة.

١. فهى تنظم العلاقة بين النص والقارئ والتى تعد ضرورية بالنسبة للفهم. والنص باعتباره رؤية المؤلف للعالم فلا مجال للادعاء بأنه يمثل رؤية القارئ. والفجوة لا يسدها مجرد «التعطيل الإرادى للشك»، لأن مهمة القارئ كما سبقت الإشارة لا تقتصر على مجرد القبول؛ بل أن يقوم بنفسه بتجميع ما يقبله. والطريقة التى يجمعه بها يمليها التحول المستمر للرؤى فى أثناء قراءته، وهو ما يتيح بدوره بنية من تيمة وأفق تساعده على تبنى رؤية المؤلف غير المألوفة للعالم وفقاً للشروط التى وضعها المؤلف. وتمثل بنية التيمة والأفق حلقة الوصل الحيوية بين النص والقارئ، فهى تشرك القارئ فى عملية تجميع وتركيب لوجهات نظر دائمة التحول تعدّل كل منها الأخرى وتؤثر على تركيبات الماضى والمستقبل.

٢. إن التفاعل المتواصل بين الرؤى يلقى ضوءاً جديداً على كل المواقف الماثلة لغوياً فى النص، فكل موقف يوضع فى سياق جديد مما يؤدى الى لفت القارئ لجوانب لم تتضح أبعادها بعد. من ثم فبنية التيمة والأفق تحول كل جزء من أجزاء رؤية النص إلى زجاج شفاف، بمعنى أن كل جزء يظهر فى مواجهة الأجزاء الأخرى، وبالتالى فهو ليس نفسه فقط، بل يعد فى الوقت نفسه انعكاساً لغيره من الأجزاء. وبذلك فإن كل موقف فرد يتمدد ويتغير من خلال علاقته بالمواقف الأخرى، فنحن نراه من كل الزوايا التى تشكل الأفق. والنص الأدبى فى هذا الصدد يتيح لنفسه آلية تتحكم فى الإدراك الحسى عامة؛ فما تتم ملاحظته يتغير حين تتم ملاحظته تبعاً لتوقعات من يلاحظه. وتتوقف هذه التوقعات فى حالة القارئ على الأجزاء السابقة من رؤية النص. وحينئذ فالأجزاء المفردة لا تتخذ أهميتها إلا من خلال التفاعل مع سار الأجزاء، وإذا أخذنا فى اعتبارنا أن كل الرؤى (الخاصة بالراوية والبطل وغيرهما) تمثل شيئًا محدداً ، وأن هذه

العناصر المحددة تتعرض للتحول من خلال التفاعل بينها، يتبين أن المعنى النهائى – أو الشئ الجمالى– للنص يسمو على كل العناصر المحددة. كما أن كل موقف متجسد فى النص يتحول إلى شئ قابل للملاحظة، وبالتالى فهو قابل للتغير دون شك؛ وإذا كانت هذه المواقف تمثل عمليات انتقاء من العالم الاجتماعى أو الأدبى خارج النص فإن القارئ باستنباطه للشئ الجمالى يبدى رد فعل تجاه «العالم» المتجسد فى داخل النص – أى أنه قد يرى المعايير المنتقاة فى ضوء جديد. والوظيفة القصوى للشئ الجمالى هى أنه يقيم من نفسه وجهة نظر سامية للمواقف المتمثلة فى النص – مواقف تراكم هو نفسه منها ثم طرحها للملاحظة. ومن الواضح أن النص الأدبى إذا كان يمثل رد فعل تجاه العالم، فإن رد الفعل يجب أن يكون تجاه العالم المتجسد فى النص؛ من ثم فإن تكوّن الشئ الجمالى يتزامن مع ردود أفعال القارئ تجاه المؤاقف التى تطرحها بنية التيمة والأفق وتُدخل عليها التغيرات.

٣. إذا كان الشئ الجمالى لا ينبنى إلا بتحول المواقف فى النص فلا يمكن أن تكون كما تصورها إنجاردن فى نظريته عن الفن. فالجوانب المخططة من النص طبقًا لما تراه هذه النظرية تعد بمثابة أداة تسمح بالنفاذ إلى ما يطلق عليه إنجاردن اسم «الهدف المقصود للعمل».[٣٠] ويشير صاحب النظرية ضمنًا إلى أن كل جانب مخطط يمثل وجهًا من أوجه الهدف، فى حين أن هذه الجوانب – التى أسميناها أجزاء الرؤية – تمثل فى الحقيقة إشارات إلى العالم المتجسد داخل النص. وكما رأينا فى مناقشتنا للرصيد أن هذه الإشارات قد تكون غير أصيلة، وأن تعديلها لبعضها البعض (وهو أمر مستحيل لو كانت تمثل شيئًا بالفعل) هو الذى يؤدى إلى التكافؤ الذى يؤدى بدوره إلى استنباط الشئ الجمالى. صحيح أن إنجاردن يعترف بأن «الهدف المقصود» لابد أن يصوغه القارئ، إلا أن الوصول إليه، والذى جعل جوانبه المخططة سبيلاً إليه، ليس كافيًا لهذه الصياغة. ومع أنها مخططات لإرشاد القارئ ، إلا أن إنجاردن لا يقول لنا شيئًا عن كيفية الربط بينها. ويبدو أنها تخلق الحاجة إلى التحديد – وهى «سمة لم تتحقق» ثم يحققها الجانب التالى.[٣١] إلا أن هذا لا يدل على شئ أكثر من عملية إتمام تساعد على إثبات فرضية إنجاردن عن الطابع المتعدد الأصوات للعمل الفنى ولا تبين سمات الشئ الجمالى. ولو كانت الجوانب المخططة تمثل مواقف بعينها يظل السؤال قائمًا عن كيفية تكون الشئ الجمالى الذى يسمو على المواقف الفردية دائمًا. وتسمح بنية التيمة والأفق كما رأينا بملاحظة كل المواقف وتوسيع نطاقها وتغييرها. ويتأثر موقفنا من كل تيمة بأفق التيمات السابقة، ولما كانت كل تيمة تصبح هى نفسها جزءًا من الأفق خلال عملية القراءة، فإنها تؤثر أيضًا على التيمات التالية. ويدل كل تغيير على لا على الفقدان، بل على الخصب حيث تنقى المواقف ويتسع نطاقها فى الوقت نفسه. وتراكم عمليات المماثلة الناتج عن ذلك هو الذى يشكل الشئ الجمالى. من ثم فإن نسق المماثلة لا نجده فى أى من مواقف النص أو رؤاه، ولا يبلوره أى منها؛ بل إن بلورته هى التى لم تتبلور

بعد، وهو يضع القارئ على حالته فى نقطة يمكن له منها أن يستشف المواقف التى تمت بلورتها.

نوجز القول فنقول إن بنية التيمة والأفق تستغل النمط الأساسى للفهم ، والذى يعد قاسماً مشتركاً بين نظرية المعلومات ونظرية الإدراك الحسى، لكنها تختلف عنهما فى أن إطارها المرجعى وهمى وليس حقيقياً، وفى أنها تطلق عملية تواصل من خلال تحويل المواقف، وهو ما يختلف عن تحديد المعلومات وتجميع البيانات.

تنوع بنية التيمة والأفق

إن بنية التيمة والأفق تشكل أساس الربط بين كل الرؤى ، وتساعد النص الأدبى على أداء وظيفته التواصلية، وهى ضمان أن يؤدى رد الفعل النص تجاه العالم إلى إطلاق استجابة موازية فى ذهن القارئ. ومن أهم جوانب عملية التواصل تخصيص بعض المعايير المنتقاة للرؤى النصية الفردية. وهناك قيمة معينة يتم إضفاؤها تلقائياً على المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية حسب توزيعها على الشخصيات والحبكة والراوية وما إلى ذلك. من ثم فالرصيد يعكس عملية انتقاء، بل يقوم بتخصيص عناصرها أيضًا. وربما كان أفضل إيضاح لمبدأ الانتقاء داخل الانتقاء من منظور الشخصيات. فهناك احتمالان؛ فالمعايير المنتقاة تتمثل إما فى البطل أو فى الشخصيات الثانوية. وقد تكون النتائج المترتبة على كل اختيار مختلفة تماماً؛ فإذا كان البطل يمثل المعايير، فالشخصيات الثانوية تخل بها أو تحيد عنها؛ وإذا كان العكس هو الصحيح، فإن البطل قد تكون له رؤية نقدية عن المعايير. وفى الحالة الأولى، تَثبت المعايير، وفى الثانية تتداعى. لذا فإن توزيع الرصيد بين مختلف الرؤى يؤدى إلى إيجاد معايير لتقويم العناصر المنتقاة. ولا يكون لمثل هذه المعايير أية فعالية بالطبع إلا من خلال التفاعل بين التيمة والأفق مما يسمح للقارئ برؤية المعايير القديمة فى سياقها الجديد، وبالتالى أن يستنبط بنفسه نسقًا للمماثلة. وهذه هى الطريقة التى تقوم بنية التيمة والأفق من خلالها بدمج القارئ فى الموقف التاريخى للنص ، والذى يكون عليه حينئذ أن يتأثر به.

وإذا كانت عناصر الرصيد تخصص لمختلف الرؤى ؛ فإن هذه الرؤى نفسها تنتظم فى علاقة محددة فيما بينها. فنجد فى النصوص القصصية أربعة أنوا ع أساسية من ترتيب الرؤى يمكن أن نسميها الثقل التوازنى والتقابلى والاصطفافى والتتابعى. فيؤدى الثقل المقابل إلى تسلسل هرمى شديد التحديد للرؤى؛ فتتدرج سمات الرؤى وعيوبها وتتحدد الوظيفة التواصلية للنص. وتعتبر رواية رحلة المهاجر لبنيان **Bunyan,** ***Pilgrim's Progress*** مثالاً جيداً على هذا النوع. فيمثل البطل الرؤية الرئيسة؛ ومن

خلاله تنفتح قائمة من المعايير، وهى معايير يجب التوافق معها إذا ما أريد الوصول إلى هدف الخلاص. وبذلك تثبت المعايير التى تمثلها الرؤية المحورية، وأية مخالفة لها تستوجب العقاب. وتخضع رؤية الشخصيات الثانوية لرؤية البطل؛ ومن يصلون إلى قمة التكيف مع المعايير المتمثلة يظلون باقين لأطول فترة برفقة المهاجر - وشخصية هويفول هى المثال الواضح على ذلك. وكانت الخلفية التاريخية لهذه المعايير هى اليأس الدينى لدى أتباع المذهب الكالفينى(٣٢) يقابله هنا الوصف الإيجابى للسعى النموذجى نحو الخلاص. وهكذا فالنص الأدبى يقدم حلاً كان المذهب الجبرى قد استبعده صراحة. والتأكيد المستمر على المعايير متمثلة فى البطل يجب الانتباه إلى عيوب النسق الذى استمدت منه هذه المعايير، وبهذا المعنى فإن ترتيب الرؤى يقدم ثقلاً مقابلاً يساعد على التوازن.

وما تفتقده الشخصيات الثانوية يعوضه البطل، وما يفتقر إليه البطل يتعلم أن يزود نفسه به. وهكذا تتعاقب الرؤيتان كل وراء الأخرى ؛ حيث تثبت معايير البطل صدقها بقدر زيف معايير الشخصيات الثانوية التى تختفى واحدة تلو الأخرى، وتتوقف سرعة اختفائها على مدى زيف معاييرها. والهدف من وجودها هو تبيان الجوانب السلبية فى شخصية البطل، وبانحسار هذه الجوانب السلبية تنحسر الشخصيات الثانوية وتفقد معنى وجودها. من ثم فالتفاعل بين التيمة والأفق يؤدى إلى انحسار مستمر للشكوك القائمة، وهذا هو الإطار المرجعى الذى يقيمه النص عامداً. ونتيجة لذلك فإن تحول المواقف الفردية مقيد بصورة واضحة ؛ لأن مدى هذه المواقف غير محدود استراتيجياً، ويقوم النص نفسه ببلورة التحول. ومع ذلك فإن بنية التيمة والأفق هى القاعدة الأساسية للربط؛ وهنا فقط نجدها قاصرة على تصور فعال لما استبعده اللاهوت الكالفينى الجبرى، ألا وهو الإيمان الفردى بالخلاص. والترتيب التوازنى للرؤى نجده فى المقام الأول فى الأدب الدينى والتعليمى والدعائى، لأن وظيفته لا أن ينتج شيئًا جماليًا ينافس النسق الفكرى الخاص بالمجال الاجتماعى، بل أن يعوض نقائص محددة فى أنساق فكرية محددة.

أما الترتيب التقابلى للرؤى فيفتقر إلى سمة التحديد التى تميز بنية الثقل المقابل. فهو يضع المعايير كلاً فى مواجهة الآخر بتوضيح عيوب كل معيار إذا نظر إليه بمنظور المعايير الأخرى. وحين يربط القارئ بين هذه المعايير المتضاربة يستنبط نوعًا من الرفض المتبادل تكون التيمات والآفاق فيه فى حالة صراع مستمر. ويتمثل الرفض فى أنه بتحول كل معيار إلى تيمة فهو يوصد الباب فى وجه المعايير الأخرى التى تتحول بدورها إلى تيمات، فتقضى بذلك على ما سبقها. وهكذا فكل معيار يتخذ موقعه فى سياق من معايير مرفوضة ورافضة - وهو سياق يختلف تمامًا عن النسق الذى تم انتقاؤها جميعا منه فى الأصل.(٣٣) والسياق من نواتج تحول الرؤى، والمنتج هو

القارئ نفسه ، حيث ينتزع المعايير من محيطها العملي ويبدأ في رؤيتها كما هي، فيصبح على وعي بالوظائف التي تؤديها في النسق الذي انتزعت منه؛ أي أنه يبدأ في فهم ما للمعايير من تأثير عليه في الحياة.

ويمكن استخدام الترتيب التقابلي للرؤى بصور عديدة. ومن الأمثلة على ذلك رواية **همفرى كلينكر** لسموليت **Smollett, *Humphry Clinker***، حيث نجده يعمل على تصوير الواقع الطبوغرافي واليومي. وكرواية معرفية تقدم همفرى كلينكر عدداً من الرؤى الشديدة الفردية المتجهة نحو نفس الظواهر ، لكنها تمثل وجهات نظر متعارضة تماماً.(٣٤) ويتم جعل الواقع قابلاً للتخيل هنا من خلال صيغ دقيقة له ومتعارضة ، لكنها في الوقت نفسه لا تقيد بعضها البعض. فيدرك القارئ مدى إمكانية، بل ضرورة تطويع الواقع لمثل هذه الصيغ. وكل وجهة نظر تتراجع في أفق قدرتها على التغير بحيث يبدو الشئ الجمالي لهذه الرواية ، وكأنه الطبيعة الفعلية لصور الواقع التي تكونت تبعاً للميول الاجتماعية والفردية للشخصيات -وهو ما يبين بدوره أننا أيضاً لا ندرك الواقع إلا من خلال الصور التي نكوّنها.

ويفتقر الترتيبان الاصطفافي والتتابعي للرؤى إلى العنصر المرجعي الذي لايزال يميز البنية التقابلية. فهذه الأخيرة تنشأ في المقام الأول من التناقض بين البطل والشخصيات الثانوية، ومن رؤية الراوية لهذا التناقض. ورواية بلا بطل، كتلك التي كتبها ثاكيراي مثلاً، تستبعد هذه البنية الهرمية للرؤى. والشخصيات الرئيسة والثانوية تؤدي نفس الغرض، وهو استحضار عدد من الأنساق المرجعية لكي تخرج الطبيعة الإشكالية للمعايير المنتقاة. فإذا كانت كل الشخوص ترفض الأنساق المنتقاة، فمن الصعب على القارئ أن ينساق وراء أي توجيه يوثق به. ولدينا بدلاً من ذلك صف من الإشارات والرؤى لا سيادة لأي منها. وحتى الراوية ، وعلى الرغم من موقف التفوق على الشخصيات، يحرمنا من التوجيه المتوقع منه بتحييده لآرائه التقويمية بل بنقضها. وهذا الحرمان من التوجيه لا يعوضه سوى المواقف التي قد يتخذها القارئ تجاه الأحداث الواردة في النص، وهي مواقف لا تنبع من بنية الرؤى، بل من ميول القارئ نفسه. واستثارة هذه المواقف ودمجها في بنية التيمة والأفق هو ما يميز الترتيب الاصطفافي للرؤى لدى كتّاب روائيين يبدأون من ثاكيراي وحتى جويس.

وهذه العملية مكثفة عند جويس، وترتيب الرؤى فيها تتابعي. وليس هناك أثر واضح لأي تسلسل هرمي، لأن العرض القصصي مجزأ، والرؤى متغيرة من جملة إلى أخرى بحيث تكون أول مهمة نكلف بها هي أن نعثر على الرؤية التي يمثلها كل جزء. وعلى أساس نفس البنية يقوم ترتيب الرؤى فيما يعرف بالرواية الجديدة. فيضطر القارئ إلى محاولة التعرف على الرؤية والسياق المرجعي لكل جملة أو جزء، وهو ما يعني وجوب التخلي الدائم عن الصلات التي يكون قد أقامها أو كان يتطلع إلى إقامتها. ويتوالى

تغير التيمة والأفق بسرعة تجعل العلاقة مستحيلة، وهى عملية متصلة من التحول تؤدى إلى العودة إلى نفسها لا إلى الصورة المركبة للواقع.[٣٥] ونتيجة هذه العملية التى يطلقها ويدعمها الترتيب التتابعى للرؤى أن القارئ فى سعيه لاستنباط الشئ الجمالى يتوصل إلى نفس الظروف التى يتم فى ظلها إدراك الواقع وفهمه.

هوامش

1 Stanley Fish, " Literature in the Reader: Affective Stylistics," *New* Literary History 2 (1970): 155.

وللمـــزيد عن أسلوبيـــات الانحـــراف انظر أيضـًـا Raymond Chapman, *Linguistics and Literature. An Introduction to Literary Stylistics* (London, 1973).

2 Jan Mukarovsky, "Standard Language and Poetic Language," in *A Prague School Reader on Esthetics*, Paul L. Garvin, ed. (Georgetown, 31964), pp. 17ff.

٣ المصدر نفسه، ص ١٨.

٤ المصدر نفسه، ص ٢٢.

5 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (Munich, 1972), p. 41

6 J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, J. O. Ursom, ed. (Cambridge, Mass, 1962), p. 120.

٧انظر أيضـًـا Broder Carstensen, Stil und Norm, Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik 37 (1970): 260ff.

8 A. E. Darbyshire, *A Grammar of Style* (London, 1971), pp. 98, 107, 111ff.

٩ المصدر نفسه، ص ١٤١.

10 E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (London, 21962), pp. 24, 99.

١١ هو دراسة الإدراك والسلوكيات من ناحية استجابة الكائن الحى لوحدات أو صور متكاملة مع التركيز على تطابق الظروف النفسية والجسمانية وتنحية تحليل المثيرات وردود الأفعال الى وحدات متفرقة (المترجم).

12 Gombrich, *Art and Illusion*, pp. 132f., 144.

13 Rudolph Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley, 1966), pp. 46f.

14 Gombrich, *Art and Illusion*, pp. 121, passim.

15 Richard Wollheim, "Art and Illusion, in *Aesthetics in the Modern World*, Harold Osborne, ed. (London, 1968), p. 245.

16 Gombrich, *Art and Illusion*, pp. 149, 169, 301, 330f.

١٧ للمزيد عن موضوع قدرة القارئ انظر

J. P. Sartre, *Was ist Literatur?* (rde 65; Hamburg, 1958), p. 29

18 Ronald Posner, "Zur strukturalistischen Interpretation von Gedichten. Darstellung einer Methoden-Konstoverse am Beispiel von Baudelaires Les Chat," *Die Sprache im tehnischen Zeitalter* 29 (1969): 31.

[19] Abraham A. Moles, *Informationstheorie und Ästhetische Wahrnehmung* (Cologne, 1971), p. 82.

[٢٠] المصدر نفسه.

[٢١] المصدر نفسه، ص ٢١٣، ٢٥٩.

[22] Edgar Rubin, *Visual wahrgenommene Figuren* (Copenhagen, 1921), pp. 5, 6.

[٢٣] المصدر نفسه، ص ٣٦ وما بعدها.

[24] Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties* (Oxford, 1961), pp. 73-88.

[25] Rubin, *Visual wahrgenommene Figuren* , p. 48.

[26] Rudolph Arnheim, *Toward a Psychology of Art* (Berkeley & Los Angeles, 1967), pp. 226f.

[27] Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics nd Poetics," in *Style in Language* , Thomas A. Sebeok, ed. (Cambridge, Mass., 21964), p. 358.

[٢٨] انظر Alfred Shütz, *Das Problem der Relevanz* (Frankfort, 1971), pp. 30f, 36ff.

ولو أنه يستخدم هذين المفهومين فى سياق مختلف، وبالتالى فهو يطبقهما بمعنى يختلف عن المعنى المقصود هنا.

[29] Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), p. 286.

[30] Roman Ingarden, *The Literary Work of Art* (Evnston, 1973), pp. 276ff.

[٣٠] المصدر نفسه، ص٢٦٠ ومابعدها.

[٣٢] كالفينى نسبة الى المذهب الكالفينى Calvinism وهو مذهب جبرى يرى أن قدر الإنسان يتحدد قبل مولده. وقد سمى هذا المذهب باسم مؤسسه كالفين عالِم اللاهوت البروتستانتى الفرنسى (١٥٠٩-١٥٦٤) المترجم.

[٣٣] لمزيد من التفاصيل عن التأثيرات المتبادلة التى تنتج عن هذه العلاقة انظر المثال الوارد بالجزء الرابع، الباب الثامن من هذا الكتاب.

[٣٤] للاطلاع على تحليل أكثر تفصيلا انظر كتابنا بعنوان *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Becket* (Baltimore, 1975), pp. 65ff.

[٣٥] النتائج المترتبة على هذه العملية نجدها موضحة فى الجزء الرابع، الباب الثامن من هذا الكتاب.

ج. علم ظواهر القراءة

تفعيل النص الأدبى

٥. فهم النص

التفاعل بين النص والقارئ

إن النماذج النصية لا تدل إلا على جانب واحد من عملية التواصل. وتقدم الأرصدة والاستراتيجيات النصية إطاراً يجب على القارئ أن يبنى فى داخله الشئ الجمالى بنفسه. من ثم فالبنى النصية وعمليات الفهم المركبة هما قطبا عملية التواصل التى يتوقف نجاحها على مدى ثبات النص كلازمة فى وعى القارئ. و«نقل» النص إلى القارئ على هذا النحو غالبًا ما يعزى السبب فيه الى النص وحده. إلا أن أية عملية نقل ناجحة تتوقف - مع أن النص هو الذى يبدأها - على مدى قدرة النص على تنشيط قدرات القارئ على الإدراك الحسى والتفعيل. ومع أن النص قد يتضمن المعايير والقيم الاجتماعية لقرائه، إلا أن وظيفته لا تقتصر على عرض مثل هذه البيانات، بل تستخدمها لكى تضمن فهمها. أى أنه يقدم التوجيه لما ينبغى استنباطه، وبالتالى فلا يمكن أن يكون هو نفسه الناتج. وهذه حقيقة حرى بنا أن نزيدها إيضاحاً، فهناك عدد من النظريات القائمة تعطى انطباعاً بأن النصوص تنطبع فى ذهن القارئ تلقائياً وعن طواعية. وهو ما لا ينطبق على النظريات اللغوية وحسب، بل على النظريات الماركسية أيضًا كما يتبين من مصطلح Rezeptionsvorgabe(١) (التصور المركب) الذى ابتكره النقاد الألمان الشرقيون مؤخراً. فالنص بطبيعة الحال هو «تصور مركب»، إلا أن ما يتم عرضه ينبغى إدراكه حسيًا، وتتوقف طريقة إدراكه على القارئ بنفس قدر توقفها على النص نفسه. والقراءة ليست عملية «تلقين» مباشر، لأنها لا تسير فى اتجاه واحد، وسنولى اهتمامنا إلى إيجاد وسيلة لوصف عملية القراءة كتفاعل دينامى بين النص والقارئ. وقد نتخذ من حقيقة أن العلامات والبنى اللغوية للنص تستنفد الغرض منها بإطلاق عمليات الفهم المتنامية منطلقًا لنا. أى أن هذه العمليات مع أن النص هو الذى يبدأها تستعصى على الخضوع لسيطرة النص نفسه، وغياب السيطرة عليها هو الذى يشكل أساس الجانب الإبداعى من القراءة.

وهذا المفهوم الخاص بالقراءة ليس جديداً بأى حال من الأحوال. إذ كان لورنس ستيرن قد بدأ بالفعل فى القرن الثامن عشر فى تدوين روايته تريسترام شاندى:

«... ليس هناك أديب يعرف حدود اللياقة والأدب يجرؤ على التفكير للكل.وأصدق احترام يمكنك أن توليه لفهم القارئ هو أن تتعامل مع هذه المسألة بطريقة ودودة وأن تدع له شيئًا يتخيله، ولنفسك أيضًا. من ناحيتى، فأنا أوليه احترامًا من هذا النوع وأفعل كل ما بوسعى لشغل خياله وخيالى».(٢)

وهكذا فالأديب والقارئ ينبغى أن يشتركا فى لعبة الخيال، والحقيقة أن اللعبة لا تصلح إذا زاد النص عن كونه مجموعة من القواعد الحاكمة. وتبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجًا، أى حين يسمح له النص بإظهار قدراته. وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ للمشاركة، ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كل شئ أوضح مما ينبغى أو من ناحية أخرى أكثر غموضًا مما يجب؛ فالملل والإرهاق هما قطبا التهاون، وفى كلتا الحالتين قد يميل القارئ إلى الخروج من اللعبة.

وجدت أفكار ستيرن عن مشاركة القارئ صدى لها بعد ذلك بحوالى قرنين لدى سارتر - ولو أنه فى غير يعد أبعد ما يكون عن روح الكاتب الإنجليزى الساخر الذى ينتمى إلى القرن الثامن عشر. فهو يطلق على هذه العلاقة اسم «معاهدة»(٣) فيقول:

«حين يتم إنتاج عمل أدبى فالعملية الإبداعية لا تكون إلا حافزًا مجردًا ومنقوصًا؛ فإذا مثل الكاتب يمكن له أن يكتب قدر ما يشاء، إلا أن عمله لن يرى النور كشئ محسوس وسيكون عليه أن يضع قلمه أو يتخذ من اليأس ملاذًا. ومع ذلك فعملية الكتابة تشمل عملية القراءة كلازمة جدلية، وهاتان العمليتان المتلازمتان تتطلبان شخصين مختلفين فى نشاطهما. فمن ارتباط جهود الكاتب والقارئ ينتج الشئ الخيالى المجرد المتعلق بالذهن. فالفن لا وجود له إلا من أجل الآخرين ومن خلالهم».(٤)

وجهة النظر الشاردة

فى محاولاتنا لوصف البنية الذاتية التبادلية للعملية التى يتم بها تحويل نص من النصوص وترجمته نجد أن المشكلة الأولى هى أنه لا يمكن استيعاب النص بأكمله مرة واحدة. فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التى يمكن النظر إليها أو إدراكها ككل. «فالشئ» فى النص هو شئ يمكن تصوره فقط عبر مراحل متعاقبة من القراءة. فنحن نقف دائمًا خارج الشئ العادى، بينما يكون موقعنا فى داخل النص الأدبى. من ثم فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تمام الاختلاف عن العلاقة بين الشئ ومن ينظر إليه؛ فبدلاً من علاقة الفاعل والمفعول، هناك وجهة نظر متحركة تجوس خلال ما تريد أن تدركه. وهذا النمط الخاص بإدراك شئ يعد جانبًا يتفرد به الأدب.

وهناك تعقيد آخر يتمثل فى أن النصوص الأدبية لا تقتصر على الدلالة على أشياء لها وجود تجريبى. فمع أنها قد تنتقى أشياء من العالم التجريبى المحسوس -كما رأينا فى مناقشتنا للرصيد- فهى تجردها من جانبها العملى، فهذه الأشياء لا يُستدل عليها، بل تتم ترجمتها. فالدلالة تفترض نوعاً من المرجعية يشير إلى المعنى المحدد للمدلول. ومع ذلك فالنص الأدبى ينتزع أشياءه المنتقاة من سياقها العملى، وبذلك يحطم إطارها المرجعى الأصلى؛ والنتيجة هى الكشف عن جوانب (كالمعايير الاجتماعية مثلاً) تظل خافية طالما ظل الإطار المرجعى سليماً لم يمس. وبهذه الطريقة لا تتاح للقارئ فرصة لانتزاع نفسه كما كان سيفعل لو كان النص دلالياً بحتًا. وبدلاً من البحث عما إذا كان النص يقدم وصفًا دقيقًا أو غير دقيق للشئ يكون عليه أن يبنى الشئ لنفسه - بطريقة تجرى غالبًا عكس العالم المألوف الذى يثيره النص.

ووجهة نظر القارئ الشاردة تقع فى أسر الشئ الذى يفترض أن تدركه فيسمو هو عليها. ولا يحدث الإدراك بالترابط إلا فى مراحل تشتمل كل منها على جوانب من الشئ المزمع تكوينه، ولكن لا يمكن لأى منها أن ينوب عنه. وهكذا فلا مجال للتطابق بين الشئ الجمالى وبين أى من مظاهره خلال عملية القراءة. فالنقص الذى يعتور كلاً من مظاهره يقتضى توفيقه مع غيره، وهو ما يؤدى بالتالى إلى تحويل النص إلى وعى القارئ. إلا أن عملية التوفيق ليست متقطعة؛ بل تستمر فى كل من مراحل الرحلة التى تقطعها وجهة النظر الشاردة.

وقد تساعدنا على فهم طبيعة هذا النشاط التوفيقى إذا أمعنا النظر فى إحدى اللحظات النموذجية فى عملية القراءة. وسنقتصر فى تحليلنا هنا على منظور الجملة الخاص بالنص، وقد نلتمس العون فيه مما توصل إليه علم نفس اللغة. فما يعرف باسم «مسافة صوت العين»(٥) حين يتم تطبيقه على النص الأدبى يدل على تلك المسافة من النص التى يمكن طيها فى كل مرحلة من مراحل القراءة والتى نتنبأ منها بالمرحلة التالية: «يتطور فك الرموز إلى "كتل" لا إلى وحدات من كلمات مفردة، وهذه ""الكتل" توازى وحدات بناء الجملة».(٦) ووحدات بناء الجمل هى "كتل" تتبقى للإدراك الحسى داخل النص الأدبى، ولو أنها لا يمكن تعريفها على أنها أشياء إدراكية، لأن الدلالة على شئ عادى ليست هى الوظيفة الرئيسة لمثل هذه الجمل. ويكمن الاهتمام هنا فى لازمة الجملة، فعالم الشئ الأدبى يتألف من هذه اللوازم المقصودة.

> **«تتجمع الجمل بسبل شتى لتشكل وحدات دلالية ذات نظام أرقى ينم عن بنى شديدة التنوع؛ ومن هذه البنى تنشأ كيانات كالقصة والرواية والحوار والمسرحية والنظرية العلمية. لذا فإن الأفعال التامة تشكل حالات تقابل الجمل الفردية، بل تشكل أنساقًا كاملة لأنماط شديدة التنوع من الحالات كالمواقف المجردة والعمليات المعقدة التى تضم فيما بينها العديد من أوجه التضاد والتوافق وغير ذلك. وفى النهاية فإن عالماً**

كاملاً يتكون بعناصر محددة والتغيرات التى تحدث فيها، وكلها بمثابة لازمة مقصودة تماماً لمركّب جملة. وإذا كان مركب الجملة يشكل فى النهاية عملاً أدبياً فإن لى أن أطلق على مخزون لوازم الجملة المقصودة المتداخلة اسم «العالم المصوّر» للعمل».(٧)

وكيف يمكن وصف الصلات بين هذه اللوازم، خاصة أنها ليست لها من التحديد ما للجملة التقريرية؟ حين يتحدث إنجاردن عن لوازم الجملة المقصودة فإن العبارة والمعلومة تكون مؤهلة بالفعل بصورة من الصور، لأن الجملة لا تحقق غرضها إلا بالإشارة إلى شئ يتجاوزها هى نفسها. ولما كان هذا ينطبق على كل الجمل فى نص من النصوص الأدبية فاللوازم تتقاطع بصورة مستمرة مما يؤدى فى النهاية إلى تحقيق الأداء الدلالى الذى كانت ترمى اليه. إلا أن هذا الأداء لا يحدث فى النص، بل فى ذهن القارئ، إذ عليه أن «ينشّط» التفاعل بين اللوازم التى تبنيها جملة الجمل مسبقاً. والجمل نفسها بوصفها عبارات وتأكيدات تساعد على تلمس الطريق إلى ما هو آت، وهذا بدوره يبنيه مسبقاً المضمون الفعلى للجمل. موجز القول إن الجمل تطلق عمليةً تؤدى إلى تكوين الشئ الجمالى باعتباره لازمة فى ذهن القارئ.

فى وصفه للوعى الداخلى بالزمن، كتب هاسيرل ذات مرة يقول:

«كل عملية تكوينية أصيلة تُستوحى من التوترات السابقة التى تقوم ببناء وتجميع بذرة ما هو آتٍ وتعمل على إثمارها».(٨)

هذه الملحوظة تلفتنا إلى عامل أولى يلعب دوراً محورياً فى عملية القراءة. فالتلميحات الدلالية للجمل الفردية دائماً ما تشير ضمناً إلى توقع من نوع ما، وهذه التوقعات يطلق عليها هاسيرل اسم «التوترات السابقة». ولما كانت هذه البنية كامنة فى كل لوازم الجملة المقصودة فإن التفاعل بينها يؤدى بالتالى لا إلى تحقق التوقعات بقدر ما يؤدى إلى تعديلها بصورة مستمرة. وهنا تكمن بنية أساسية لوجهة النظر الشاردة. فمكان القارئ فى النص عند نقطة التقاطع بين التذكر والتوتر القبلى. وكل لازمة جملة فردية تشير إلى أفق ما، لكن هذا سرعان ما يتراجع إلى الخلفية أمام اللازمة التالية، ولابد بالتالى من تعديله بالضرورة. ولما كانت كل لازمة جملة ترمى إلى أشياء لاحقة، فالأفق المشار إليه يقدم رؤية لابد أن تتضمن مبهمات مهما كانت محددة، وبذلك فهى تثير التوقعات فيما يتعلق بطريقة حلها. إذن فكل لازمة جديدة تلبى توقعات (سواء بالسلب أو بالإيجاب)، وفى الوقت نفسه تثير توقعات جديدة. وفيما يتصل بتتابع الجمل هناك احتمالان بينهما اختلاف جوهرى. فإذا بدأت اللازمة الجديدة فى تأكيد التوقعات التى أثارتها سابقتها فإن نطاق الآفاق الدلالية يضيق بنفس الدرجة. وهذا هو الحال بالنسبة للنصوص التى يفترض فيها أن تصف شيئاً بعينه؛ فهدفها هو أن

تضيق النطاق لكى تبرز تفرد ذلك الشئ. إلا أن تتابع الجمل فى معظم النصوص الأدبية مركب بحيث تساعد اللوازم على تعديل التوقعات التى أثارتها وإحباطها. وبذلك يكون لها تلقائيًا تأثير ارتجاعى على ما تمت قراءته فيبدو مختلفًا تمامًا بعده. كما أن ما تمت قراءته يتقلص فى الذاكرة ويتحول إلى خلفية ذات خطوط بارزة، لكنه يستثار باستمرار فى سياق جديد ، وبذلك تدخل عليه اللوازم الجديدة تعديلات تؤدى إلى إعادة بناء التراكيب السابقة. وليس معنى هذا أن الماضى يعود كاملاً إلى الحاضر، وإلا لما أمكن التمييز حينئذ بين الذاكرة والإدراك الحسى؛ بل معناه أن الذاكرة تمر بحالة تحول. فما يتم تذكره يصبح عرضة لعلاقات جديدة، وتؤثر هذه العلاقات بدورها على التوقعات التى أثارتها اللوازم الفردية فى تتابع الجمل.

إذن فمن الواضح أن هناك تفاعلاً مستمرًا خلال عملية القراءة بين التوقعات المعدلة والذاكرات المتحولة. أما النص نفسه فلا يصوغ التوقعات أو تعديلها؛ كما أنه لا يحدد طريقة تطبيق الربط بين الذاكرات. فهذه مسألة تخص القارئ نفسه، وبالتالى تكون لدينا هنا نظرة أولى فى الطريقة التى يساعد بها النشاط التركيبى للقارئ النص على أن يُترجم وينتقل إلى ذهنه. كما أن عملية الترجمة هذه تظهر البنية التأويلية الأساسية للقراءة. فكل لازمة جملة تشتمل على ما يمكن أن نسميه «جزءًا فارغًا» ينتظر اللازمة التالية لتملأه و«جزءًا استرجاعيًا» يلبى توقعات الجملة السابقة (التى تصبح حينئذ جزءًا من الخلفية التى يتم استرجاعها فى الذاكرة). وهكذا فكل لحظة قراءة بمثابة جدلية من التوتر القبلى والاسترجاع تنقل أفقًا مستقبليًا لم يتم شغله بعد وأفقا ماضويًا (يخفت بصورة مطردة) تم ملؤه بالفعل؛ وتحفر وجهة النظر الشاردة طريقها خلل كل منهما فى نفس الوقت وتدعهما يندمجان معًا بعدها. ولا مفر من هذه العملية، لأن النص ، كما سبقت الإشارة ، لا يمكن إدراكه ككل مرة واحدة. لكن مايبدو للوهلة الأولى وكأنه نقيصة بالمقارنة بأنماطنا الإدراكية العادية ؛ قد يتبين الآن أنه يمثل ميزة واضحة؛ فهو يسمح بعملية يكون فيها الشئ الجمالى فى حالة مستمرة من البناء وإعادة البناء. ولما لم يكن ثم إطار مرجعى محدد لتقنين هذه العملية، فلابد للتواصل الناجح فى النهاية أن يتوقف على النشاط الإبداعى للقارئ.

ويتحتم علينا الآن أن نلقى نظرة فاحصة على البنية الأساسية التى تقنن هذه العملية. فمن الواضح حتى على مستوى الجمل نفسها أن تتابعها لا يؤدى إلى تفاعل سلس بين التوتر القبلى والتذكر. وهذه حقيقة وردت الإشارة إليها لدى إنجاردن ولو أن تأويله لها يثير الجدل:

> **«ما أن نستغرق فى التفكير فى الجملة وبعد إتمام فكرة جملة واحدة نكون مستعدين للتفكير فى «استمراريتها» على شكل جملة أخرى لها صلة بالجملة الأولى. وبهذه الطريقة تتقدم عملية قراءة النص دون عناء. ولكن حين يتصادف ألا يكون للجملة**

الثانية صلة واضحة بالأولى، يتوقف تدفق الفكر. وهناك قدر من المفاجأة أو الحنق يرتبط بالفجوة المترتبة على ذلك. ولابد من التغلب على العقبة لكى نجد تدفق قراءتنا».(٩)

ويرى إنجاردن أن قطع هذا التدفق يعد عيبًا، وهو ما يبين مدى تطبيقه لمفهومه الكلاسيكى عن العمل الفنى كتوافق متعدد النغمات حتى على عملية القراءة. فإذا كان تتابع الجمل يعد تدفقًا لا ينقطع، فسيكون على كل جملة أن تلبى التوقعات التى تثيرها الجملة السابقة عليها، والفشل فى ذلك يثير «الحنق». إلا أن التتابع المشحون بالمفاجآت يلتف ويدور فى النصوص الأدبية، ونحن نتوقع منه ذلك؛ بل إننا لو وجدنا التدفق مستمرًا لبحثنا عن باعث خفى. ولا نرى الآن داعيًا للخوض فى أسباب مطالبة إنجاردن «بتدفق فكر الجملة»؛ فما يشغلنا هنا هو وجود فجوة كهذه وأن لها وظيفة فى غاية الأهمية. «فالعقبة» التى يدينها إنجاردن تساعد لوازم الجملة على ظهور كل منها فى مواجهة الأخرى. وعلى مستوى الجمل نفسها فإن قطع الصلات المتوقعة قد لا تكون له أهمية كبيرة، ولو أنه يميز العديد من عمليات التركيز وإعادة التركيز والتى تحدث فى أثناء قراءة النص الأدبى. وهذه الحاجة إلى إعادة التكيف تنشأ أولاً من أن الشئ الجمالى ليس له وجود فى حد ذاته، وبالتالى فهو لا يظهر إلا من خلال هذه العمليات.

ومن الصعب على الجمل المفردة أن تتميز عن بعضها البعض فيما يتعلق بالرؤى النصية التى توجدها ؛ لأن رصيد العلامات في النص الأدبى محدود للغاية. ولعل علامات التنصيص هى أشد هذه العلامات وضوحاً ؛ إذ تشير الى أن الجملة التى تقع بينهما تجرى على لسان إحدى الشخصيات. أما الكلام غير المباشر فيشار إليه بصورة أقل وضوحاً، وليس ثمة علامات محددة تشير إلى تدخل الكاتب أو تطور الحبكة أو الوضع المفترض للقارئ. وقد يحمل تتابع الجمل فى داخله شيئًا عن إحدى الشخصيات أو الحبكة أو وجهة نظر الكاتب أو رؤية القارئ دون أية علامات صريحة لتمييز هذه النقاط التوجيهية الشديدة التباين عن بعضها البعض. إلا أن أهمية مثل هذه التفرقة يمكن قياسها من الطريقة التى يصر بها بعض الأدباء على تغيير شكل الكلمة (كالإمالة مثلاً) لإظهار الفروق التى ما كانت لتظهر من تتابع الجمل.

وغالبًا ما نجد مثل هذه العلامات فى أعمال كل من جيمس جويس وفرجينيا وولف ووليام فوكنر ***The Sound and the Fury*** كلما دعت الحاجة للغوص فى أعماق الوعى؛ ولا يمكن بلورتها صراحة. لذا فإن الاستعانة بعلامات مميزة تساعد طبقات الوعى المتعددة على التميز عن بعضها البعض دون اللجوء إلى رموز دخيلة. إلا أن معظم الروايات كما سبقت الإشارة ليست بها علامات تميز بين مختلف الرؤى النصية التى يتجسد من خلالها الراوية والشخوص والحبكة ومكان القارئ. ومع أن لدينا تتابعًا لغويًا منتظمًا للجمل فإن كل جملة ليست إلا جزءًا من الرؤية النصية التى تتخذ

مكانها فيها، ومثل هذه المقاطع تتبدل بمقاطع من رؤى أخرى؛ والنتيجة أن الرؤى ووجهات النظر فى حالة تدافع مستمر. ويمكن التعجيل بهذا التعاقب إلى درجة تحول وجهات النظر مع كل جملة جديدة فى تنوع لا نهاية له كما نرى فى رواية عوليس مثلاً. ومصطلح «رؤية» فى هذا المقام يشير ضمناً إلى وجهة نظر موجهة (من منظور الراوية أو الشخوص أو غير ذلك)، كما أنه يظهر النمط المحدد للوصول إلى الهدف المقصود.(١٠) وحين يكون النص غفلاً من الإشارات تتساوى السمتان من حيث الأهمية؛ فوجهة النظر والوضوح شرطان أساسيان لتوليد الشئ الجمالى.

ولما كانت جمل النص تقع دائماً داخل الرؤية التى تمثلها فإن وجهة النظر الشاردة أيضاً تقع فى رؤية ما فى كل لحظة قراءة، لكنها لا تنحصر فى تلك الرؤية – وهنا تكمن الطبيعة الخاصة لوجهة النظر الشاردة. بل على العكس، فهى دائمة التحول بين الرؤى النصية، ويمثل كل تحول من تحولاتها لحظة قراءة مستقلة؛ فهى تبرز الرؤى وتترابط بينها. وما يرفضه إنجاردن باعتباره «فجوة» فى تتابع الجمل هو فى الحقيقة شرط حتمى لعملية التوضيح التبادلى، وبدونه تظل عملية القراءة مجرد تدفق للوقت. ولكن إذا تحددت وجهة النظر الشاردة من خلال تغير الرؤى فلابد من استعادة مقاطع الرؤية السابقة فى كل لحظة قراءة. واللحظة الجديدة ليست منعزلة؛ بل تقف فى مواجهة اللحظة السابقة عليها، وبالتالى يظل الماضى خلفية للحاضر يؤثر عليه ، ويخضع فى الوقت نفسه لما يفرضه عليه الحاضر من تعديل. وهذا التأثير المزدوج يعتبر بنية أساسية فى تدفق الوقت فى عملية القراءة، فهذا هو ما يؤدى إلى إيجاد مكان للقارئ داخل النص. ونظراً لعدم وجود وجهة النظر الشاردة فى أية رؤية من الرؤى، فإن مكان القارئ لا يتحدد إلا من خلال الربط بين هذه الرؤى. إلا أن عملية الربط غير ممكنة إلا من خلال التعديلات المحتفظ بها فى لحظات القراءة وتوضحها عملية تركيز الضوء.

وقد نوقف تدفق وقت القراءة من أجل التحليل، ونأخذ حدثا من رواية سُوق التفاهة لثاكيراى **Thackeray, *Vanity Fair*** مثالاً للحظة قراءة نموذجية. ففى مرحلة معينة من القراءة تقع وجهة نظر القارئ داخل وجهة نظر «بيكى شارب» وهى تكتب رسالة لصديقتها إميليا تخبرها فيها بما تتطلع إلى كسبه من منصبها الجديد كنائبة عن مقاطعة كرولى؛ فوجهة نظر الراوية ماثلة هنا كخلفية. وتثيرها إشارة من الكاتب ؛ حيث يضع لهذا الجزء عنوان «بساطة الريف».(١١) وتتضمن هذه الإشارة ألا يفقد القارئ وجهات نظر الراوية عن الطموحات الاجتماعية وخاصة المرونة التى تؤدى بها «الدمية بيكى الصغيرة» تصرفها الاجتماعى. وهذه الاستثارة لوجهة نظر الراوية تبرز المقاطع الجديدة بصورة حادة. ولكن فى تلك اللحظة بعينها تطرأ على كلتا وجهتى النظر درجة من التعديل. فمن ناحية، نجد أن رغبة بيكى الساذجة لعمل كل ما بوسعها لإرضاء سادتها الجدد لم تعد تعبر عن الود الذى تقصده، بل تدل على انتهازيتها. ومن

ناحية أخرى، فتشبيه الراوية لبيكى - بأنها دمية على حبل مشدود- يبدأ فى اتخاذ مغزى أكثر تحديداً كنوع من الانتهازية التى كانت من سمات مجتمع القرن التاسع عشر؛ فالانتهازى لا يفلح إلا من خلال السلوك الأخلاقى، ولو أن هذا لم يكن باعثه الغيرية الكامنة فى الأخلاقيات. وفى تلك اللحظة من القراءة تظهر القدرة على استغلال الأخلاقيات -ومعها العرف السائد فى سلوكيات الطبقة المتوسطة فى القرن التاسع عشر- بوصفها التمييز المتنامى لوجهة نظر الراوية فى مقابل وجهة نظر الشخوص.

وبنفس الطريقة فإن كل لحظة قراءة ترسل منبهات إلى الذاكرة، وما يمكن تذكره قد ينشط وجهات النظر ؛ بحيث تعدل كل منها الأخرى وتساعد على إبرازها. ويوضح المثال أن القراءة لا تتدفق وحسب، بل يكون للمقاطع المسترجعة أثر استرجاعى أيضاً، حيث يقوم الحاضر بتحويل الماضى. ولما كانت استثارة وجهة نظر الراوية تمحو ما تقرر صراحة من وجهة نظر الشخوص فهناك معنى تصويرى يظهر ليبين انتهازية الشخصية ويبين أن تعليقات الراوية تتميز حتى تلك اللحظة بسمة فردية خالصة.

من الواضح إذن أن الاسترجاع الحالى لرؤية ماضية يعدل كلاً من الماضى والحاضر. كما أنه يعدل المستقبل أيضاً، لأن أية تعديلات يدخلها تؤثر فوراً على طبيعة توقعاتنا. وقد يشع هذا التأثير فى اتجاهات عديدة فى الوقت نفسه. فالتوقعات الناجمة عن مثال ثاكيراى سيرتبط ذهنياً فى المقام الأول بما تحققه انتهازية بيكى من نجاح أو فشل فى المستقبل. فإن أفلحت فسنتوقع حينئذ أن نعرف شيئًا عن المجتمع؛ وإن فشلت فإن هذا يدل على شئ عن مصير الانتهازية فى ذلك المجتمع. إلا أن وجهات نظر الشخصية فى تلك اللحظة بعينها تصبح متميزة بوضوح يجعل مثل هذه التوقعات العامة لا تعمل إلا كإطار، وبدلاً من انتظار النجاح أو الفشل ننتظر صورة مفصلة لهذا النوع من السلوك. والحقيقة أن تعددية رؤى الشخوص تقودنا فى هذا الاتجاه، فوجهة النظر الساذجة والعاطفية لإميليا التى تتلقى رسالة بيكى قد تتمخض عن وجهة نظر عن الانتهازية تختلف عن وجهة نظر مجتمع الطبقة العليا الذى تجد بيكى نفسها فيه الآن. وبالتالى فالقارئ يتوقع تمييز هذا النوع من الانتهازية الذى يود الكاتب أن ينقله بوصفه سمة أصيلة من سمات ذلك المجتمع.

يصور هذا المثال ما يمكن تسميته بالمادة الخام لوجهة النظر الشاردة. ويؤدى تحول وجهات النظر إلى تركيز الضوء على الرؤى النصية،(١٢) وتتحول هذه بدورها إلى خلفيات بينها تأثير متبادل تضفى على كل صورة أمامية جديدة شكلاً محدداً. ومع تغير وجهة النظر للمرة الثانية تتراجع هذه الصورة الأمامية إلى الخلفية التى تكون قد قامت بتعديلها والتى تبدأ بعد ذلك فى ممارسة تأثيرها على صورة أمامية جديدة أخرى. وكل لحظة قراءة مفصلة تؤدى إلى تحول فى وجهات النظر، وهو ما يشكل توحداً لا ينفصل بين رؤى متباينة وخواطر قصيرة المدى وتعديلات حالية وتوقعات

مستقبلية. وهكذا فمع تدفق الوقت فى عملية القراءة يتجمع الماضى والمستقبل باستمرار فى اللحظة الراهنة، والعمليات التركيبية التى تقوم بها وجهة النظر الشاردة تساعد النص على النفاذ إلى ذهن القارئ بوصفها شبكة من العلاقات تمتد إلى ما لا نهاية، وهو ما يضيف بعد المكان إلى بعد الزمان، فتراكم وجهات النظر توحى لنا بالعمق والاتساع فيتكون لدينا انطباع بأننا فى عالم حقيقى.

وهناك جانب واحد آخر من وجهة النظر الشاردة نحتاج إلى مناقشته لكى نحدد الطريقة التى يدرك بها القارئ النص المكتوب. فالاستثارة التبادلية لوجهات النظر لا تترتب على تتابع زمنى محدد. وإن فعلت، فإن ما سبقت قراءته يختفى تدريجيًا، حيث يصبح غير ذى صلة. لذا فالإشارات والمنبهات تستثير سابقاتها مباشرة، بل غالبًا ما تستثير جوانب من رؤى أخرى غاصت فى أعماق الماضى، وهو ما يشكل سمة هامة من سمات وجهة النظر الشاردة. وإذا دُفع القارئ إلى تذكر شئ غاص فى أعماق الذاكرة بالفعل فإنه يسترجعها لا بصورة منعزلة، بل ضمن سياق خاص. وحقيقة الاسترجاع تحدد الحدود التى يمكن للعلامة اللغوية أن تؤثر فى نطاقها، فالكلمات فى النص لا تدل إلا على إشارة وليس على سياقها؛ ويحدد العلاقة بالسياق ذهن القارئ الاسترجاعى. ويخرج مدى هذا السياق المسترجع وطبيعته عن نطاق سيطرة العلامة اللغوية. وإذا كانت الإشارة المسترجعة متضمنة فى سياق (مهما كان متغيرًا) يمكن النظر إليها من نقطة خارجها، وبالتالى يمكن الآن رؤية جوانب لم يكن من الممكن رؤيتها عندما استقرت الحقيقة فى الذاكرة. لذا فكل ما يتم استرجاعه من ماضى القراءة يظهر على خلفية إمكانية إدراكه، وعند هذه النقطة تندمج العلامة النصية والعقل الواعى للقارئ فى فعل توليدى لا يقبل التحول إلى أى من عنصريه اللذين يتكون منهما. وحين تسترجع الحقيقة الماضية على خلفية إمكانية إدراكها فإن هذا يشكل إدراكاً بالترابط، فالحقيقة المسترجعة لا تنبتّ عن سياقها الماضى بالنسبة للقارئ، بل تمثل جزءًا من وحدة تركيبية قد تتماثل الحقيقة من خلالها كشئ مفهوم بالفعل. أى أن الحقيقة نفسها ماثلة، والسياق الماضى والتركيب ماثلان، وفى الوقت نفسه فإن إمكانية إعادة التقويم ماثلة أيضًا.

هذه السمة من سمات عملية القراءة لها أهمية بالغة بالنسبة لتجميع الشئ الجمالى. ولما كان العقل الواعى للقارئ ينشطه الحافز النصى ويعود الإدراك بالترابط فى صورة خلفية، فإن وحدة المعنى ترتبط بلحظة القراءة الجديدة التى تتخذ وجهة النظر الشاردة مكانها فيها. ولكن نظرًا لأن وجهة النظر المسترجعة يكون لها معنى تصويرى بالفعل ولا تعود منعزلة فلابد أن تقدم نطاقًا متميزًا من المشاهدة لوجهة النظر الجديدة التى كانت قد استرجعتها وتجتاز بها درجة من التميز والتفرد.

ويمكن لنا أن نصور هذه العملية بمثال ثاكيراى. فالعلامة النصية «بساطة الريف» تستثير وجهة نظر الراوية حين يكون القارئ مندمجًا فى قليل أو كثير فى وجهة نظر الشخصية، لأن بيكى فى ذلك الوقت تكتب رسالة. وموقفنا هو الموقف الذى يصفه بوتر بقوله:

«إذا كان القارئ فى مكان البطل، فلابد أيضًا أن يكون فى زمن البطل وفى موقفه؛ فهو لا يستطيع أن يعرف ما لا يعرفه البطل، ولابد أن تبدو الأمور فى نظره كما تبدو فى نظر البطل تمامًا».(١٣)

وتعتبر العلامة النصية «بساطة الريف» ساخرة بصورة صريحة وتستثير التوجه الذى يميز رؤية الراوية. وتعد عبارة «بساطة الريف» فى حد ذاتها نوعًا مبسطًا نسبيًا من السخرية ، لكنها تحمل فى طياتها كل سمات السخريات الماضية. وعلى هذه الخلفية من التنويعات الساخرة تخضع العبارة للملاحظة والحكم على مدى ملاءمتها. وهى فى الحقيقة ماثلة على خلفيتين، خلفية وجهة نظر الراوية وخلفية وجهة نظر الشخصية. ولما كانت كل منهما تؤثر فى الأخرى وتعدلها فإن رغبة بيكى فى إرضاء الجميع لا ينبغى أن ينظر إليها وحدها فى علاقتها بالخلفية الساخرة؛ فهى تستجمع حكمًا بما إذا كانت السخرية ملائمة أم غير ملائمة، ويضفى مدى عدم ملاءمتها على نوايا بيكى بعدًا يتسم بدرجة عالية من الفردية، ولو أنه يظل دون أن يصاغ أو يتبلور.

وبهذه الطريقة فإن كلاً من وجهتى النظر تبرز الأخرى. فسخرية الراوية تتطلب تقويمًا لما تسعى الشخصية إليه، فى حين أن طموحات الشخصية تخضع وجهة نظر الراوية لتقويم مدى ملاءمتها. ومرة أخرى تتميز الخلفيات وإيحاءاتها، وهذا التعديل المستمر لوجهات النظر والعلاقات هو الذى يدفع القارئ لبناء التراكيب التى تميز الشئ الجمالى فى النهاية.

إن وجهات النظر ، كما رأينا ، ماثلة فى لحظة القراءة باعتبارها معانى تصويرية لا بوصفها عناصر منبتة، وهذه البنية الذاتية التبادلية دائمًا ما تحدد الطريقة التى يتم بها إدراكها ذاتيا. ويتوقف مدى تطبيق العقل المسترجع لإيحاءات الرؤية الكامنة فى النص على عدد من العوامل الذاتية، فالذاكرة والاهتمام والانتباه والقدرات الذهنية كلها تؤثر على مدى تحول سياقات الماضى إلى حاضر. ولا شك أن هذا المدى يتفاوت بدرجة كبيرة من قارئ لآخر، لكن هذا هو ما يحدد عمليات الإدراك بالترابط التى تنجم عن التفاعل بين الحقيقة المسترجعة وسياقها. وتساعد الصلة الاسترجاعية الناتجة بدورها على تمييز وجهة النظر المنبهة، وتتوقف الفروق الدقيقة لهذا التمييز على هذه العوامل الذاتية. وهذا هو السبب فى أن نفس البنية الذاتية التبادلية للنص الأدبى قد تؤدى إلى كثير من الإدراكات الذاتية المتباينة، وبدون هذه البنية لن يكون هناك أساس لمقارنة التأويلات وتقويمها.

وهكذا فقد لاحظنا أن وجهة النظر الشاردة تسمح للقارئ بالسياحة فى النص فيكشف تعددية وجهات النظر المتداخلة التى تبرز كلما حدث تحول من وجهة نظر لأخرى، وهو ما يؤدى إلى وجود شبكة من العلاقات الممكنة يميزها أنها لا تتحد مع بيانات منفصلة من وجهات نظر مختلفة، بل تقيم علاقة من الملاحظة المتبادلة بين وجهات النظر المثيرة والمثارة. وقد تشمل هذه الشبكة من العلاقات النص كله، أما الكامن فلا سبيل لإدراكه كاملاً؛ بل إنه يشكل أساس عمليات انتقاء عديدة ينبغى القيام بها خلال عملية القراءة والتى تظل قابلة للإدراك الذاتى التبادلى ولو أنها غير متطابقة ذاتيًا -كما توضح التأويلات المختلفة للنص الواحد- نظرًا لأنها كلها محاولات للوصول بنفس البنية لدرجة الكمال.

اللوازم التى تنتجها وجهة النظر الشاردة

بناء التوافق كأساس للمشاركة فى النص باعتباره حدثًا. إن وجهة النظر الشاردة هى أداة لوصف الطريقة التى يمثل بها القارئ فى النص. وهذا المثول عند نقطة تلتقى عندها الذاكرة بالتوقع، وتؤدى الحركة الجدلية الناتجة إلى تعديل مستمر للذاكرة وتعقيد مطرد للتوقع. وتتوقف هذه العمليات على عملية تسليط الضوء المتبادلة بين وجهات النظر التى تقدم كل منها خلفيات متداخلة للأخرى. والتفاعل بين هذه الخلفيات يدفع القارئ إلى القيام بنشاط تركيبى. و«تحديد أى الفوارق ستكون له أهمية -وأى مجموعات من السمات ستكون معيارية- امتياز للمدرك وليس سمة تميز الحافز فى عملية إقامة التوازنات».(١٤) هذه التراكيب إذن هى تجميعات تجمع الرؤى المتقاربة معًا فى توازن له طابع معنى تصويرى. ولدينا هنا أحد العناصر الأساسية لعملية القراءة، وهى أن وجهة النظر الشاردة تقسم النص إلى بنى متفاعلة، وهذه البنى تؤدى إلى نشاط تجميعى يعد أساسيًا لإدراك النص.

وتتضح طبيعة هذه العملية بصورة جلية فى ملحوظة لجومبريك ؛ حيث يقول:

> **«من الصعب دائمًا فى قراءة الصور -كما فى سماع الكلام- التمييز بين ما يقدم لنا وما نضيفه فى عملية الإسقاط التى يطلقها الإدراك ... وحدس المشاهد هو الذى يختبر مزيج الأشكال والألوان بحثًا عن معنى متماسك وبلورته فى شكل محدد حين يتم العثور على تأويل متوافق».(١٥)**

وفى هذه العملية -التى استمدها جومبريك أصلاً من فك رموز الرسائل المحرفة ثم طبقها على مشاهدة الصور- هناك مشكلة كامنة تتصل بصورة وثيقة ببناء التوافق الذى يحدث خلال عملية القراءة. «فالتأويل المتوافق» أو الجشتالت(١٦) هو ناتج التفاعل

بين النص والقارئ، وبالتالى فلا سبيل لإرجاعه للنص المكتوب وحده أو لميول القارئ وحدها. وقد بينت تجارب علم النفس اللغوى أن المعانى لا يمكن إدراكها بالفك المباشر أو غير المباشر للأحرف أو للكلمات، بل يمكن تجميعها فقط:

«إننا حين نقرأ صفحة مطبوعة لا يتركز انتباهنا على الأخطاء الصغيرة فى الورقة حتى وإن كانت فى بؤرة مجالنا البصرى، والحقيقة أننا لا نجد إلا فكرة مشوشة ومستترة عن شكل الأحرف المستخدمة. وعلى مستوى مشاهدة أعلى نعرف من الجهود المضنية التى بذلها علماء نفس الإدراك (من أمثال ريكادو وتسايتلر وشين) فيما يتعلق بقراءة الورقة المطبوعة أن عدد النقاط البؤرية بالنسبة للعين فى القراءة المتصلة لا يتجاوز نقطتين أو ثلاث فى كل سطر، وأنه من المستحيل نفسيًا على العين أن تدرك شكل كل حرف على حدة. وهناك أمثلة لا حصر لها "للإيحاءات المطبعية"، وكل النتائج تؤدى بعلماء النفس لقبول نظرية الجشتالت فى مقابل مفاهيم الفرز الأحادية».(١٧)

فإذا كان على القارئ أن يقوم بفرز الأحرف والكلمات كالحاسب الآلى لأدت عملية القراءة إلى تسجيل هذه الوحدات التى لا تعد مع ذلك وحدات معنى. «فالمعنى على مستوى من اللغة لا تنتمى إليه الكلمات. والمعنى جزء من البنية العميقة والمستوى الدلالى الإدراكى. وبين المستوى السطحى للغة والمستوى العميق ليس هناك تقابل متساوٍ ؛ فالمعنى قد يقاوم الكلمات دائمًا».(١٨)

ولما كان المعنى لا يتبدى فى الكلمات ، وبالتالى فعملية القراءة ليست مجرد تحديد لعلامات لغوية مفردة، فإن فهم النص يتوقف على تجميعات الجشتالت. وإذا أمكن لنا أن نستعير أحد مصطلحات مولز يمكن لنا تعريف هذا الجشتالت بأنه «الترابط التلقائى» للعلامات النصية.(١٩) وهو مصطلح معكوس، لأنه يتصل بالترابط بين العلامات النصية السابقة على استثارة ميول القارئ الفرد. وما كان الجشتالت ليصبح ممكنًا لو لم يكن هناك أصلاً بعض الترابط المحتمل بين العلامات. والمهمة التى يتولاها القارئ حينذاك هى أن يوجد توافقًا بين هذه العلامات ، وبذلك يمكن للعلاقات التى يوجدها أن تتحول هى نفسها إلى علامات على نقاط ترابط أخرى. إذن فمقصودنا «بالترابط التلقائى» أن العلاقات تشكل الجشتالت، إلا أن الجشتالت ليس العلاقة نفسها، بل هو بعبارة أخرى نظير يتحدث جومبريك عن إسقاطه. ويتمثل دور القارئ فى الجشتالت فى تحديد الصلة بين العلامات؛ و«الترابط التلقائى» يمنعه من إسقاط معنى تعسفى على النص، لكن الجشتالت فى الوقت نفسه لا يتكون إلا كتكافؤ من خلال المخطط التأويلى للتوقع وتحققه فى صلته بالعلاقات المدركة بين العلامات.

ولتصوير هذه العملية وما يترتب عليها قد نشير إلى مثال ورد من قبل فى سياق آخر.(٢٠) ففى رواية توم جونز لفيلدنج، تقدم لنا شخصية أولورذى فى هيئة «الإنسان

الكامل». فهو يعيش فى «قاعة الفردوس» **Paradise Hall** «و... قد يمكن اعتباره الأثير لدى الطبيعة والقدر».(٢١) وفى موضع آخر ينضم الدكتور بليفيل إلى دائرة أسرة أولورذى ونعرف عنه «أنه كانت له سمة أيجابية تزكيه، وهى مظهره الدينى. أما ما إذا كان تدينه حقيقيًا أو رياء، فهو أمر لا أجرؤ على تحديده، فليس لدىّ محك أميز به الصدق من الزيف».(٢٢) ومع ذلك يقال إن الطبيب له مظهر قديس. وعند هذه النقطة من النص يقدم لنا عدد من العلامات تثير تفاعلاً محدداً لعلاقات متداخلة. فتدل العلامات أولاً على أن مظهر بليفيل ينم عن تقوى عميقة ، وأن أولورذى إنسان كامل. وفى الوقت نفسه يطلق الراوية إشارة تحذير بضرورة أن يميز المرء بين المظاهر الصادقة والكاذبة. ثم يلتقى بليفيل بأولورذى، وهنا نجد وجهة نظر أولورذى - التى لاتزال محفوظة فى ذاكرة القارئ- ماثلة من جديد. وبسبب الإشارة الصريحة من جانب الراوية يكون هناك حينئذ مقطعان مختلفان من وجهة نظر الشخوص يواجه كل منهما الآخر مع تبادل التأثير فيما بينهما. ويتم ترابط العلامات اللغوية على يد القارئ ، وبذلك فهو يقوم بتكوين جشتالت من تركيبتين معقدتين من العلامات. فدلت هذه العلامات فى إحداهما على تقوى بليفيل الظاهرى، وفى الأخرى على كمال أولورذى، وهكذا فعلامة الراوية تحتم على القارئ تطبيق معايير للتمييز بينهما. ويتم التساوى بين العلامات فى اللحظة التى نتوقع فيها الرياء من جانب بليفيل والسذاجة من قبل أولورذى، وهذه أيضًا هى النقطة التى نلبى فيها دعوة الراوية للتمييز. ويهدف بليفيل من تظاهره بالتقوى إلى التأثير على أولورذى وتمهيد الطريق للدخول فى دائرة العائلة، وربما كسب السيطرة على الضيعة. فيثق به أولورذى لأن الكمال يعجز عن إدراك التظاهر بالمثالية. وإدراك أن أحدهما منافق والآخر ساذج يشتمل على بناء تكافؤ ذى بنية جشتالتية متوافقة مما لا يقل عن ثلاثة مقاطع مختلفة من الرؤى ووجهات النظر - مقطعان من وجهة نظر الشخصية والثالث من رؤية الراوية. ويؤدى تكوين الجشتالت إلى حل التوترات التى كانت قد نشأت عن مختلف تراكيب العلامات. إلا أن هذا الجشتالت لا يرد صراحة فى النص، بل يخرج من تصور القارئ. وهو فى هذا المثال بالذات يُخرج شيئًا لا تنص عليه العلامات اللغوية، ويبين أن المقصود عكس ما يقال.

وهكذا فالجشتالت المتوافق يضفى على العلامات اللغوية أهميتها، وهو ما ينمو من التعديلات المتبادلة التى تطرأ على المواقف الفردية نتيجة للحاجة لإيجاد تكافؤات. وقد يوصف تماسك الجشتالت بمصطلحات يستخدمها جورويتش كالحاسة الإدراكية للنص.(٢٣) ومعنى هذا أنه لما كانت كل علامة لغوية تنقل ما هو أكثر من ذاتها إلى ذهن القارئ، فلابد لها أن تندمج فى وحدة واحدة مع كل سياقاتها المرجعية. وتتأتى وحدة الحاسة الإدراكية عن طريق أفعال الفهم الخاصة بالقارئ؛ فهو يحدد العلاقات بين العلامات اللغوية ، وبذلك يضفى سمات حسية على الإشارات التى لا تظهر صراحة فى

تلك العلامات. إذن فالحاسة الإدراكية تربط بين العلامات ومعانيها الضمنية وتأثيراتها المتبادلة وعمليات التحديد الخاصة بالقارئ، ومن خلالها يبدأ النص فى الظهور كجشتالت فى وعى القارئ.

والحاسة الإدراكية مباشرة تماماً فى مثال فيلدنج، ويعتبر تماسك الجشتالت سارياً بصورة ذاتية. إلا أن هذا الجشتالت لا يقف معزولاً. فقد أدت تراكيب علامات أولورذى-بليفيل إلى توتر حله التكافؤ، ولكن يبرز الآن سؤال عما إذا كان هذا الجشتالت يتسم بالاكتفاء الذاتى باعتبار أولورذى ساذجًا وبليفيل مرائيًا. إن الجشتالت المفتوح بطبيعته يؤدى إلى توترات أخرى لا تنحل إلا بتوسيع نطاق الدمج. فإذا اعتبرنا جشتالت أولورذى الساذج وبليفيل المرائى مكتفيًا ذاتيًا فالنتيجة أن أولورذى خدعه منافق. إلا أن القراء عامة قد لا يقنعون بمثل هذه النتيجة وستنشأ تساؤلات عن كيفية ذلك وأسبابه، وهى تساؤلات تثيرها علامة الراوية الذى بين لنا صعوبة إيجاد محك لتمييز الصدق من الزيف. وبذلك يتحول انتباه القارئ إلى مشكلة المعايير؛ ولكن إذا كانت هذه المعايير قاصرة على هذه الحالة بعينها لحرمت وجهة نظر الراوية تلقائيًا من وظيفتها الأصلية، ألا وهى إيجاد النمط الكلى. ويتخذ الجشتالت الناتج عن ذلك (أى خديعة أولورذى على يد أحد المنافقين) أهمية أكبر حين ينظر إليه فى ضوء كل ما يترتب عليه من نتائج. وهذه الأهمية «الزائدة» ليست عشوائية بالطبع؛ بل يبلورها وزن علامة الراوية والمفارقة الواضحة بأن «كمال» أولورذى ينقصه شئ ما. على أى، فالطريقة التى يمكن بها غلق انفتاح الجشتالت ليست محددة. وهناك عدة احتمالات: ١. قد يتساءل القارئ مثلاً عن سبب قدرته على إدراك خفايا بليفيل، فى حين أن أولورذى الذى يُفترض فيه «الكمال» يعجز عن ذلك. ولابد له أن يستنتج أن هناك سمة حيوية يفتقر إليها الكمال، وهى الفطنة. وسيتذكر القارئ سوء تقدير أولورذى حين أدان جينى جونز، وهى خادمة لا عيب فيها لمجرد اشتباهه فى أنها مذنبة ٢. وقد يتساءل القارئ أيضًا عن سبب تصوير الافتقار إلى الفطنة من خلال شخصية كاملة. وقد يستنتج أن هذه المفارقة تساعد على التأكيد على أهمية الفطنة ، وهو جشتالت يدعمه الراوية بتعليقات خاصة من جانبه ٣. إذا أحسسنا بالتفوق على الشخص الكامل لأننا نستطيع أن نرى ما لا يستطيع هو أن يراه؛ فقد نتساءل عن السمات التى تميزه دوننا.

إذن فالجشتالت المفتوح يمكن أن يقود إلى جشتالت آخر مغلق، وهذه حقيقة تثير عملية انتقاء تلقائية. من ثم فالحاسة الإدراكية تشمل خيارات ذاتية فيما يتصل بعمليات بناء التوافق الذاتى التبادلى. وكل الاحتمالات المذكورة واردة، ولو أنها كلها تشير إلى اتجاهات متباينة. فالمثال الأول يصور التيمة الرئيسة للرواية، وهى أن الفطنة عامل أساسى فى الطبيعة البشرية. ويبين المثال الثانى مغزى تلك التيمة، وهو أن

الفطنة لا تكتسب إلا من خلال التجارب السلبية، وليست ملكة تعتمد على الحظ أو الطبيعة؛ لذا فإن فيلدنج يسمح بالصدام بين الفطنة والكمال لكى يحدد الأهمية الحيوية للتجربة. واحتمالنا الثالث يفى بالغرض التعليمى. وعلى القارئ أن يرى نفسه فى الشخوص، وبالتالى أن يفهم نفسه بشكل أفضل؛ والفطنة لا تجدى لو كانت بلا أساس أخلاقى، فلا تؤدى حينئذ إلا إلى نموذج بليفيل الماكر المخادع.

هذه بعض احتمالات الانتقاء، ولكن يمكن لنا أن نخلص من هذا المثال إلى نتيجة عامة فيما يتعلق بعملية بناء التوافق. فقد رأينا أن هناك مرحلتين منفصلتين لهذه العملية، الأولى تكوين جشتالت أولى مفتوح (أولورذى يتعرض لخداع أحد المنافقين)، والأخرى اختيار جشتالت لغلق الجشتالت الأول. وهاتان العمليتان بينهما ارتباط وثيق، ويشكلان معًا ثمرة عملية بناء التوافق. وينشأ الجشتالت الأول من الشخصيات المتفاعلة وتطور الحبكة، ويتضح من مثالنا أن كلا العنصرين يتوقفان على تكوين الجشتالت ولا يقدمهما النص المطبوع. وينتج جشتالت أولورذى-بليفيل من استرجاع القارئ لجشتالتات سابقة وتعديل لاحق للعلامات اللغوية الحالية؛ فقد تحول كمال أولورذى المشار إليه وتقوى بليفيل المشار إليه إلى تكافؤ الجشتالت بالتساوى. من ثم فحتى مستوى حبكة النص تتطور من خلال تكوين الجشتالت. ومع ذلك فالحبكة ليست هدفًا فى حد ذاتها، فهى دائمًا تخدم معنى، فالحكايات لا تحكى لذاتها، بل لبيان شئ وراءها. لذا فالجشتالت الذى يمثل تطور الحبكة يظل غير مغلق تمامًا. فالإغلاق لا يحدث إلا حين يمكن تجسيد مغزى الفعل فى جشتالت آخر. وهنا ، كما رأينا ، ثمة احتمالات مختلفة لا تتحقق إلا انتقائيًا.

فعلى مستوى الحبكة هناك درجة عالية من الإجماع الذاتى التبادلى، أما على مستوى المغزى فلابد من اتخاذ قرارات انتقائية تعتبر ذاتية لا لأنها عشوائية، بل لأن الجشتالت لا يغلق إلا إذا تم اختيار احتمال واحد واستبعاد الباقى. ويتوقف الانتقاء على ميول القارئ وتجربته الفردية، أما علاقة الاعتماد المتبادل بين نوعى الجشتالت (مستوى الحبكة والمغزى) فيظل بنية سارية بصورة ذاتية تبادلية. وهذه العلاقة بين الانتقاء الذاتى والبنية الذاتية التبادلية ورد وصفها لدى سارتر فيما يلى:

> **«إن القارئ متروك ليفعل ما يشاء، لكن كل شئ تم بالفعل؛ ولا يبقى إلا العمل على مستوى قدراته؛ فهو حين يقرأ ويبدع، يعلم أنه يستطيع دائمًا أن يتوغل فى القراءة وأنه يستطيع دائمًا أن يتعمق فى إبداعه؛ لذا فالعمل يبدو فى نظره شيئًا لا ينضب ولا يُخترق. وهذه الخصوبة، مهما كانت نوعيتها، والتى تتحول أمام أعيننا إلى حقيقة موضوعية لا تخترق تبعًا للموضوع الذى تنتجه، فهى شئ يشبه "الحدس العقلانى" الذى قصره كانط على العقل الإلهى».[٢٤]**

هذا الإبداع الأعمق، بما يترتب عليه من حقيقة موضوعية لا تخترق، يمكن رؤيته من تطورات مثالنا الذى اخترناه من فيلدنج ؛ حيث يتسع جشتالت مستوى الحبكة ليصبح نطاقًا من مدلولات متباينة. وكل انتقاء فردى يحتفظ بطابعه «كحقيقة موضوعية لا تخترق» طالما ظل الجشتالت الناتج قابلاً للنفاذ إليه بصورة ذاتية تبادلية على الرغم من أن تحديده التحكمى يستبعد الاحتمالات الأخرى، فيكشف بذلك عن عدم قابلية ذاتية القارئ للاختراق.

ويؤدى بنا هذا إلى جانب هام من جوانب الجشتالت يستغله النص فى بناء لوازمه فى وعى القارئ. فالجشتالت ينغلق حسب درجة حله للتوترات بين العلامات التى ينبغى تجميعها معًا. وينطبق هذا أيضًا على تتابعات الجشتالت التى تعتمد على مبدأ التماسك. ويتأتى تكافؤ العلامات من خلال تعديلها التبادلى، وهو ما يتوقف بدوره على مدى تحقيق التوقعات. إلا أن التوقعات قد تؤدى إلى الوهم بمعنى أن اهتمامنا ينحصر فى التفاصيل التى نضفى عليها شرعية تمثيلية كلية. وكان جومبريك على حق فى قوله: كلما «تفرض القراءة المتوافقة نفسها ... يسيطر الوهم».(٢٥) وبناء التوافق نفسه ليس عملية صنع وهم، بل يحدث التوافق من خلال تجميعات الجشتالت، وتشتمل هذه على نسب ضئيلة من الوهم بقدر ما لا يكون انغلاقها – القائم على الانتقاء– من سمات النص نفسه؛ بل يمثل معنى تصويريًا فقط.

وقد ألقى إيكو الضوء على أهمية الوهم بالنسبة لعمليات الفهم فى وصفه لردود أفعال مشاهدى التلفزيون تجاه البث المباشر. ولدينا هنا «نمط قصصى يستعين دائمًا بالتتابع البحت للأحداث الطبيعية كمادة أصلية له على الرغم مما يبدو عليه من تماسك وتوافق؛ فالسرد هنا ، حتى وإن كان له خط حبكة متصل، يخرج دائمًا عن الخط لكى يأخذ الأشياء غير الجوهرية فى الاعتبار».(٢٦) لذا فهناك فى البث المباشر «إحباط للغريزة "القصصية" لدى المشاهدين» كما يحدث عمدا فى بعض الأفلام الحديثة.(٢٧)

> **«إن مسار البث المباشر تحدده توقعات الجمهور ومتطلباته المحددة – وهو جمهور حين يطالب بتقرير عن الأحداث فهو يفكر فى هذه الأحداث من منظور الرواية التقليدية، ولا يرى الحياة حقيقة واقعة إلا إذا أزيلت عناصرها العرضية ، فتبدو وكأنها منتقاة وموحدة فى حبكة ... ومن الطبيعى أن الحياة ينبغى أن تكون كما هو الحال فى عوليس لا كما فى الفرسان الثلاثة؛ ومع ذلك فكلنا نميل إلى التفكير فيها من منظور الفرسان الثلاثة لا من منظور عوليس –أو بالأحرى أننى لا أستطيع أن أتذكر الحياة وأن أحكم عليها إلا إذا فكرت فيها كرواية تقليدية».(٢٨)**

وقد نواصل المناقشة بقولنا إننا لا نملك القدر الضرورى من الحرية إلا فى الذاكرة إذا كان علينا أن ندخل التعددية العشوائية للحياة اليومية فى الشكل المتناغم لجشتالت

متماسك – ربما لأن هذه هى الطريقة الوحيدة التى نستطيع بها أن نتذكر معانى الحياة. من ثم فجشتالتات الذاكرة تستخلص المعنى من التنوع الطبيعى للحياة وتفرض النظام عليه. وإذا كان الحال كذلك فالرواية الواقعية التقليدية لم يعد من الممكن اعتبارها مرآة تعكس الواقع، بل نموذج لبنية الذاكرة، لأن الواقع لا يتم تذكره كواقع إلا إذا تمثل من زاوية المعنى. لذا فالرواية الحديثة تعرض الواقع باعتباره عرَضيًا و«بلا معنى»، وتبدى بذلك رد فعل إزاء العادات الإدراكية المتعارف عليها بإطلاق الواقع من إسار بنية صنع الوهم فى الذاكرة. إلا أنه لابد أيضًا من تجسيد نفس هذا الكشف عن طريقة تقليدية لإدراك الواقع؛ وبالتالى فالحاجة للوهم فى بناء التوافق – وهو شرط ضمان الفهم– لا تتجنبه النصوص التى تقاوم صنع الوهم لكى توجه انتباهنا إلى أسباب هذه المقاومة.

وعنصر الوهم فى تكوين الجشتالت هو شرط حيوى لفهم النص الأدبى. «فالقارئ يهتم بتحصيل المعلومات بأقل قدر من المعاناة ... لذا فالكاتب إذا بدأ فى زيادة عدد الأنساق الشفرية وزيادة تعقيد بنائها فإن القارئ يتجه إلى خفضها إلى ما يعتبره حدًا أدنى مقبولاً. والميل إلى تعقيد الشخوص يرجع للكاتب؛ أما بنية التناقض بين الأبيض والأسود فهى من شأن القارئ».(٢٩)

النص كحدث. إن بناء التوافق هو الأساس الحتمى لكل عمليات الفهم، ويتوقف هذا بدوره على عمليات الانتقاء. وهذه البنية الأساسية تستغلها النصوص الأدبية بحيث يمكن لها التلاعب بخيال القارئ وإعادة توجيهه. وعلينا الآن أن نلقى نظرة فاحصة على أنماط التأثير التى توجه القارئ. يقول والتر باتر عن تجربة القراءة:

> **«إن للكلمات حساسيتها بالنسبة للقارئ الحساس؛ والكلمة الزخرفية والصورة والشكل أو اللون أو الإشارة الكمالية نادرًا ما يرضى بالموت فى سبيل الفكرة فى اللحظة المناسبة، لكنه يلبث إلى حين، ويثير دفقة فكرية طويلة قد تكون لها تداعيات غريبة تمامًا».(٣٠)**

من ثم فبناء التوافق يأتى فى أعقابه بكل العناصر التى لا تقبل الاندماج فى الجشتالت الخاص باللحظة. وحتى فى جدلية الخلفية والصورة الأمامية الخاصة بوجهة النظر الشاردة . رأينا أن تفاعل الرؤى النصية وتداخل العلاقات بينها يؤدى بالضرورة إلى اختيارات لصالح صلات معينة، فهذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكن أن تتكون بها الجشتالتات. إلا أن الاختيار يشمل الاستبعاد تلقائيًا؛ وما يتم استبعاده يظل على حواف نطاق محتمل من الصلات. والقارئ هو الذى ينشر شبكة الصلات الممكنة، والقارئ هو الذى يقوم بعد ذلك بالاختيار من تلك الشبكة. ومن العوامل التى تحدد هذا الاختيار أننا فى القراءة نفكر بأفكار شخص آخر. ومهما كانت هذه الأفكار فلابد لها

بدرجة أو بأخرى أن تمثل تجربة غير مألوفة تشتمل على عناصر لابد أن يستعصى علينا سبر غور جزء منها فى لحظة ما. لذا فاختياراتنا توجهها فى البداية أجزاء من التجربة لاتزال تبدو مألوفة. وستؤثر على الجشتالت الذى نبنيه، وبالتالى سنتجاهل عدداً من الاحتمالات الأخرى التى ساعدت قراراتنا الانتقائية على صوغها ، لكنها تركتها على الحواف. إلا أن هذه الاحتمالات لا تختفى؛ بل تظل من حيث المبدأ ماثلة دوماً تلقى بظلالها على الجشتالت الذى أقصاها.

يمكن القول إذن إن الاختيارات التى نقوم بها فى القراءة تفرز فيضًا من الاحتمالات تظل واقعية وليست فعلية. وتضم هذه الاحتمالات جزءًا محدداً من التجربة غير المألوفة دون أن يكون فى بؤرتها. ومن وجودها الواقعى تنشأ «التداعيات الغريبة» التى تبدأ فى التراكم ، وبالتالى فى قصف الجشتالتات التى تم صوغها والتى تنهار بدورها وتؤدى الى إعادة توجيه فهمنا. ولهذا السبب يتكون لدى القراء غالبًا انطباع بأن الشخوص والأحداث قد طرأ عليها تغير فى المغزى؛ فنراهم «فى ضوء آخر». وهذا فى الحقيقة معناه أن اتجاه اختيارنا قد تغير، لأن «التداعيات الغريبة»- أى الاحتمالات التى ظلت حتى ذلك الوقت واقعية- تكون الآن قد أدخلت تعديلات على الجشتالتات الأولى الخاصة بنا ؛ لدرجة أن يبدأ موقفنا فى التحول.

وهذه هى العملية التى تخضع لتلاعب الاستراتيجيات النصية. ويمكن تصميم هذه الاستراتيجيات بحيث يتراجع نطاق الاحتمالات الواقعية – الذى لابد أن ينتج عن هذا القرار الانتقائى- فى أثناء تشغيل النص. ويتخذ النص فى مثل هذه الحالات نغمة تعليمية. ولكن إذا كانت الاستراتيجيات منظمة بحيث تزيد من الضغوط التى تمارسها «التداعيات الغريبة» – أى تكافؤ العلامات المتمثلة فى جشتالت لم يعد يتفق والقصد الظاهرى- إذن فنحن أمام نص تتحول فيه المعانى الضمنية الأصلية للعلامات نفسها إلى أهداف تستحوذ على الانتباه. وهذا هو ما يحدث عادة فى النصوص الأدبية التى تصاغ الجشتالتات فيها بحيث تأتى معها ببذور تعديلها أو تدميرها. ولهذه العملية تأثير حيوى على دور القارئ. ونحن نشارك فى النص بتكوين الجشتالت، وهو ما يعنى أننا جزء مما نصنعه. لذا فإننا غالبًا ما نشعر حين نقرأ بأننا نحيا حياة أخرى. وهذا «الوهم بأننا نحيا حياة أخرى»[٣١] عند هنرى جيمس هو أبرز سمات النثر القصصى. وهو وهم لأن مشاركتنا فيه تنسينا أنفسنا. «فالحدث الذى نشارك فيه لا نعرفه بمعزل عن معرفتنا بأننا نشارك فيه».[٣٢] ويتوصل جومبريك إلى نتيجة مماثلة فيما يتعلق ببعض التجارب فى مجال سيكولوجيا الجشتالت: «... مع أننا قد نكون ذهنيًا على وعى بأن أية تجربة لابد أن تكون وهمًا، إلا أننا لا نستطيع أن نرى أنفسنا ونحن نتوهم».[٣٣] وهذه السمة تؤدى إلى سمة أخرى من سمات الوهم تختلف عن تلك التى تناولناها فى مناقشتنا لبناء التوافق. فكان العامل الوهمى هناك هو أن الجشتالتات

تمثل إجماليات انخفضت الصلات الممكنة فيها بين العلامات بدرجة تكفى لكى ينغلق الجشتالت. أما هنا فالوهم معناه إسقاطاتنا نحن، وهى نصيبنا من الجشتالتات التى نصنعها والتى نتورط فيها. إلا أن هذا التورط لا يكون كليًا على الإطلاق ؛ لأن الجشتالتات تظل عرضة للهجوم من جانب الاحتمالات التى استبعدتها وتعود فى أعقابها. والحقيقة أن الاضطراب الكامن فى مشاركة القارئ يولد نوعًا من التوتر يبقيه مجمدًا كما كان بين التورط الكامل والحياد الكامن. والمحصلة جدلية - يأتى بها القارئ نفسه - بين تكوين الوهم وتحطيم الوهم. فهى تثير عمليات توازنية ؛ لأن الجشتالت الذى قضت عليه «التداعيات الغريبة» لن يسقط من الحسبان على الفور؛ بل تظل له آثاره، وهى ضرورية لكى تحقق «التداعيات الغريبة» أهدافها. ولا يُحل «الصراع» إلا بظهور بعد ثالث ينشأ عن تقلب القارئ المتواصل بين المشاركة والمشاهدة. وبهذه الطريقة يعايش القارئ النص بوصفه حدثًا حيًا. فالحدث يربط كل جدائل الجشتالتات المتضاربة ، ويتخذ انفتاحه الجوهرى بإظهار الاحتمالات التى استبعدتها عملية الانتقاء والتى تمارس تأثيرها الآن على هذه الجشتالتات المغلقة. وتعد معايشة النص كحدث لازمة ضرورية للنص؛ وهى تنتج عن الطريقة التى تعطل بها الاستراتيجيات بناء التوافق، وبفتح النطاق المحتمل للجشتالتات وتفاعلها تساعد القارئ على السكنى بالعالم الحى الذى ترجم النص إليه.

ورد وصف هذه العمليات التوازنية لدى ب. ريتشى مع الإشارة إلى طبيعة التوقعات. فمنذ البداية يثير كل نص توقعات معينة، ثم يبدأ فى تغييرها، أو قد يلبيها فى وقت نكون فيه قد توقفنا منذ فترة طويلة عن تصور تلبيتها وتكون قد اختفت عن عيوننا تمامًا:

> **«وإذا قلنا إن توقعاتنا قد تحققت ، فهذا معناه أن نحمل وزر غموض خطير آخر. وعبارة كهذه تبدو للوهلة الأولى وكأنها تنكر الحقيقة الواضحة بأن كثيرًا من متعتنا يستمد من المفاجآت ومن تضليل توقعاتنا. والحل لهذا التناقض الظاهرى يكمن فى إيجاد مبرر للتمييز بين «المفاجأة» و«الإحباط». ويمكن إيجاد التمييز من منظور التأثيرات التى تمارسها التوقعات بنوعيها علينا. فالإحباط يعرقل النشاط أو يكبحه. ويحتم توجهًا جديدًا لنشاطنا إذا أردنا الإفلات من المأزق. وبالتالى فإننا نتخلى عن الشئ المحبط ونعود إلى النشاط المندفع الأعمى. ومن ناحية أخرى فالمفاجأة تؤدى إلى تعطيل مؤقت لمرحلة التجريب الاستكشافية وإلى اللجوء لحالة من التأمل والفحص المكثف. وفى هذه المرحلة الأخيرة ترى عناصر المفاجأة فى علاقتها بما حدث من قبل، وحينئذ تكون متعة هذه القيم مكثفة للغاية. وفى النهاية يبدو أنه لابد دائمًا من وجود قدر من الجدة أو المفاجأة فى كل هذه القيم لو كان هناك تهديد مطرد لاتجاه العملية الكلية ... وأية تجربة جمالية تنم عن تفاعل مستمر بين العمليات «الاستدلالية» و«الاستقرائية».[٣٤]**

إذن فمعنى النص لا يكمن فى التوقعات أو المفاجآت أو الإحباطات التى نمر بها خلال عملية تكوين الجشتالت. فليست هذه إلا ردود أفعال تحدث حين تتعطل الجشتالتات. ومعنى هذا أننا نقرأ ويتكون لدينا رد فعل إزاء ما نصنعه نحن أنفسنا؛ وهذا النمط من ردود الأفعال هو الذى يساعدنا على معايشة النص كحدث فعلى. ونحن لا نفهمه كشئ تجريبى؛ ولا نفهمه كحقيقة مؤكدة؛ فوجوده يعزى فى أذهاننا إلى ردود أفعالنا نحن، وهذه الردود هى التى تجعلنا نضفى حياة على معنى النص باعتباره واقعاً.

المشاركة كشرط للتجربة. إن لازمة الحدث فى النص تنشأ عن عملية تكوين جشتالتات يعتبر الجشتالت الواحد فيها وحدة ومقطعاً انتقالياً فى آن. ومن العناصر الأساسية فى هذه العملية أن كل جشتالت يحمل فى طياته الاحتمالات التى استبعدها لكنها قد تؤدى فى النهاية إلى إبطاله. وهذه هى الطريقة التى يستغل بها النص الأدبى عادة بناء التوافق التى يقوم عليها الفهم. ولكن مع زيادة تطفل الاحتمالات المستبعدة فقد تتخذ صفة بدائل بدلاً من صفة تأثيرات هامشية. وهذه البدائل نطلق عليها فى اللغة الجارية «مبهمات» ولا نقصد بها اضطراب عملية بناء التوافق وحسب، بل عرقلتها أيضاً. ويمكن ملاحظة هذه العرقلة بصفة خاصة حين ينتج الإبهام عن تكويننا للجشتالت، لأنه حينئذ لا يكون مجرد محصلة للنص المطبوع، بل نتيجة لنشاطنا نحن. والمبهمات النصية الظاهرة تشبه لغزاً علينا أن نحله بأنفسنا؛ فالمبهمات الناجمة عن تكويننا للجشتالت تدفعنا إلى محاولة إيجاد توازن بين المتناقضات التى صنعناها. وبما أن الاضطراب المتبادل للجشتالتات يؤدى إلى إيجاد بُعد الحدث الذى يتوحد فيه بناء الوهم مع تحطيم الوهم، فإننا نحتاج هنا إلى التوحيد والدمج. ولكن ما هو تأثير هذا الكفاح المكثف فى سبيل التوازن؟

هذا سؤال قد تكون أفضل وسيلة للإجابة عليه هى اتخاذ مثال مباشر من رواية عوليس لجويس. فهناك فقرة تدعو القارئ لمقارنة سيجار بلوم بحربة عوليس. فالحربة جزء محدد من الرصيد الملحمى الهوميرى، لكنه يتساوى مع السيجار كما لو كانا شيئين من نوع واحد. ونفس تسويتنا بينهما تجعلنا على وعى بالفوارق بينهما، وبالتالى نتساءل عن السبب الذى يدعو إلى الربط بينهما. وإجابتنا أن التسوية بينهما هزلية، وهذا هو التأويل الذى ذهب إليه كثير من نقاد جويس البارزين للفقرة على الأقل.(٣٥) والهزل يكون حينئذ هو الجشتالت الذى يحدد القارئ من خلاله العلاقة بين العلامات. ولكن أيهما الذى يتلقى هذه المعاملة الساخرة: حربة عوليس أم سيجار بلوم؟ إن الافتقار إلى الوضوح يشكل تهديداً لجشتالت السخرية. ولكن حتى لو بدا أن السخرية تضفى على التسوية التوافق الضرورى، فهذه السخرية ذات طبيعة خاصة. فالهزل يؤدى بنا إلى نتيجة فحواها أن المعنى هو عكس ما يصاغ فى النص تماماً، إلا

أن مثل هذا المقصد ليس واضحًا هنا. وكل ما يمكن قوله هو أن النص يعنى شيئًا لم ينص عليه صراحة، بل لعله يعنى شيئًا يكمن وراء سخرية منصوص عليها صراحةً، ولو أن هذه السخرية قد تكون محك مثل هذا التأويل. وأيًا كان مغزى التسوية فمن الواضح أن التوافق الحيوى للفهم يحمل فى طياته تناقضًا. وهذا أكثر من مجرد احتمال مستبعد، لأن أثر التناقض فى هذه الحالة لا يقتصر على التشويش على جشتالت متبلور، بل يمتد إلى الكشف عن نقصه. وبدلاً من تعديله أو إبداله يصبح هو نفسه موضع فحص، لأنه يفتقر إلى الحافز اللازم لإيجاد تكافؤ بين العلامات.

ليس معنى هذا بالطبع عدم جدوى صياغة مثل هذه الجشتالتات المنقوصة. بل على العكس؛ فنقصها نفسه يدفع القارئ للبحث عن جشتالت آخر يمثل العلاقة بين العلامات، وقد يقوم القارئ بذلك لعجزه عن الالتزام بالجشتالت الأصلى الشديد الوضوح. ومرة أخرى قد نوضح ذلك بالإشارة إلى مثال من جويس. فمن القراء من يسعى لتخفيف حدة تناقض جشتالت السخرية باتخاذ القضيب الذكرى ليكون حلقة الوصل بين العلامات. فالتسوية قد تصلح بالنسبة للحربة، سواء من ناحية التراث أو الكرامة الميثولوجية؛ ولكن علينا أيضًا أن ندمج السيجار فى الجشتالت. فالسيجار يطلق الخيال إلى آفاق مختلفة تجعله لا يحطم النموذج الميثولوجى وحسب، بل يفجر الجشتالت أيضًا. فيتفتت التوافق الظاهرى إلى مختلف تداعيات خيال القارئ الفرد. ولكن باندماجه فى هذه التداعيات يزداد تعرضًا لتأثير جشتالت الهزل المرفوض الذى يعود الآن ليحط من شأن كل ما يتمخض عن تصور تكوين الجشتالت. وفى حالات كهذه، تستخدم عملية بناء التوافق الحيوية لدفع القارئ لإيجاد التناقضات، وحين يصبح على وعى بكل من التناقضات والعمليات التى تؤدى إليها يزداد انغماسًا فى النص.

لا شك أن مثل هذه العمليات تحدث فى الأدب الحديث بقدر أكبر منها فى الأدب الأقدم. ومع ذلك فهناك بعض الوسائل الأدبية أدمجت على مدار تاريخ النثر الروائى فى بنية العمل بغرض الدفع إلى إيجاد تناقضات. فمن سيرفانتيس إلى فيلدنج نجد القصة المقحمة التى تساعد على عكس الفعل الأساسى بحيث تتكون الجشتالتات من خلال تفاعل مدمر بين الحبكة والحبكة الثانوية، وهو ما يجعل الاحتمالات التى ظلت حتى ذلك الوقت خافية تطفو على السطح وتفرز بدورها معنى تصويريًا. وغالبًا ما يتخذ الراوية التقليدى فى القرن التاسع عشر شخصية راوية لا يعتمد عليه يدحض أحكام المؤلف الضمنى إما صراحةً أو بصورة غير مباشرة.[٣٦] فكانت رواية لورد جيم (١٩٠٠) لكونراد تقدم وجهات نظر نصية متباينة تقاوم التوحد ، وبالتالى تقلل من مصداقية كل منها. ثم قام جويس بالتفريق بين وجهات النظر النصية ومزج بينها بطريقة تحول دون حصول القارئ على أية أفضلية يعتمد عليها. وفى النهاية، قام بيكيت بتصميم بنية جملة كل عبارة فيها يتبعها نقيض لها يعتبر هو نفسه عبارة تثير

نقائض أخرى فى عملية لا تنتهى تدفع بالقارئ إلى البحث عن المفتاح فتزداد المراوغة.

والقاسم المشترك بين كل تقنيات النقض من هذا النوع هو أن التناقضات التى يصنعها القارئ تدفعه إلى دحض الجشتالتات الخاصة به. فيسعى إلى إيجاد توازن بين هذه التناقضات، إلا أن الجشتالت المشكوك فيه والذى كان نقطة الانطلاق بالنسبة لهذه العملية يظل بمثابة تحدٍ يجب على محاولة التوحيد أن تثبت نفسها فى مواجهته. وكل هذه العملية تحدث فى مخيلة القارئ ولا يستطيع الفكاك منها. وهذه المشاركة أو التورط هو ما يضعنا فى «حضرة» النص ، ويجعل للنص وجوداً بالنسبة لنا. «فبقدر ما يحدث من تورط يكون ثم حضور».(٣٧)

ويجر هذا التورط فى أعقابه عدة تأثيرات في الوقت نفسه. فعندما نتورط فى نص لا نعرف فى البداية ما يحدث لنا. لذا فإننا غالبًا ما نشعر بالحاجة إلى الحديث عن الكتب التى قرأناها لا بغرض إيجاد مسافة بيننا وبينها؛ بل لمجرد معرفة ما نتورط فيه. وحتى نقاد الأدب غالبًا ما يسعون لترجمة تورطهم إلى لغة مرجعية. ولما كان حضورنا فى النص يتوقف على هذه المشاركة فهى تمثل لازمة للنص فى الذهن، وهى تتمة ضرورية للازمة الحدث. أما حين نكون حاضرين فى حدث من الأحداث فلابد أن يحدث لنا شئ. وكلما زاد «حضور» النص بالنسبة لنا زاد تراجع ذواتنا المعتادة إلى «الماضى» ولو لفترة القراءة على الأقل. فالنص الأدبى يقصى رؤانا السائدة إلى الماضى بتحويلها هى نفسها إلى تجربة حاضرة، فما يحدث الآن أو ما قد يحدث لم يكن ممكنًا طالما كانت رؤانا التى تميزنا هى التى تشكل حاضرنا.

والتجارب لا تحدث من خلال *إدراك المألوف*. «صحيح أننا لا ينبغى أن نتحدث عن أى شئ لو كنا محكومين بالحديث عن التجارب التى تتوافق معنا».(٣٨) ولا تنشأ *التجارب إلا بتجاوز المألوف أو تداعيه*؛ فهى تنمو من تغيير أو تحريف ما ينتمى *إلينا* بالفعل. يقول برنارد شو: «حين تتعلم شيئًا فإنك تشعر فى البداية كما لو كنت قد فقدت شيئًا».(٣٩) وللقراءة نفس بنية التجربة حتى *إن* تورطنا له تأثير فى دفع مختلف معاييرنا التوجيهية للعودة إلى الماضى، فتتعطل شرعيتها من أجل الحاضر الجديد. إلا أن هذا *ليس* معناه أن هذه المعايير أو تجاربنا *السابقة* تختفى تمامًا؛ بل إن ما يحدث الآن هو أنها تبدأ فى التفاعل مع وجود النص الذى لايزال غير مألوف. ويظل هذا الوجود غير مألوف طالما ظلت تجاربنا السابقة على نفس *الحالة* التى كانت عليها قبل أن نبدأ القراءة. إلا أن هذه التجارب تتغير فى أثناء عملية القراءة، فاكتساب التجربة *ليس مسألة إضافة*، بل هو عملية إعادة بناء *لما لدينا* بالفعل. وهذا أمر يمكن مشاهدته حتى على مستوى حياتنا اليومية؛ فنحن نقول مثلاً إننا أفدنا من التجربة ، بمعنى أننا تحررنا من وهم.

إذن فبمعايشة تجربة النص يحدث شئ لمخزون تجاربنا. فهو لا يظل دون تأثر، لأن وجودنا فى النص لا يتأتى من إدراكنا لما نعرفه بالفعل. والنص بالطبع يشتمل على قدر كبير من المادة المألوفة؛ إلا أن هذا لا يساعد فى العادة على التأكيد؛ بل يعمل كأساس تقوم عليه تجربتنا الجديدة. فالمألوف يظل مألوفًا للحظة، أما مغزاه فيتغير خلال القراءة. وكلما تكررت هذه «اللحظات» زاد وضوح تفاعل بين النص الحاضر وتجربتنا الماضية. وما هى طبيعة هذا التفاعل؟ «إن ربط الجديد بالقديم ليس مجرد تركيب قوى؛ بل إعادة خلق يتبلور فيه الزخم الحالى ويزداد تماسكاً، بينما تُبعث المادة القديمة «المخزونة» وتكتسب حياة جديدة حين يتحتم عليها أن تواجه موقفًا جديداً».(٤٠) ولوصف ديوى أهمية بالنسبة لمناقشتنا هذه من ناحيتين؛ الأولى باعتباره تفسيراً للتفاعل نفسه، والأخرى بكشفه للآثار الفعلية لهذا التفاعل. والتجربة الجديدة تبرز من إعادة بناء التجربة التى اخترناها، وإعادة البناء هذه هى التى تعطى للتجربة الجديدة شكلها. لكن ما يحدث بالفعل فى أثناء هذه العملية لا يمكن معايشته مرة أخرى إلا حين تستدعى أحاسيس الماضى ورؤاه وقيمه وتُدمج فى التجربة الجديدة. فالقديم يحدد شكل الجديد، والجديد يعيد بناء القديم بصورة انتقائية. ولا يقوم إدراك القارئ للنص على التمييز بين تجربتين مختلفتين (القديمة فى مواجهة الجديدة)؛ بل على التفاعل بينهما.

تنطبق هذه العلاقة المتداخلة على بنية التجربة بصفة عامة، لكنها فى حد ذاتها ليست مظهراً لأية سمات جمالية. ويحاول ديوى إخراج العنصر الجمالى للبنية بفكرتين مختلفتين:

> **«إن ما يميز التجربة باعتبارها جمالية هو تحول المقاومة والتوترات والمثيرات التى تعد فى حد ذاتها إغراءات بالانحراف إلى حركة نحو انغلاقة شاملة ... والشئ يعد جماليًا بصفة خاصة ويؤدى إلى الإمتاع الذى يميز الإدراك الحسى الجمالى حين ترتفع العوامل التى تحدد ما يمكن أن يسمى تجربة إلى مستوى أعلى من الإدراك وإظهارها هى نفسها».(٤١)**

تتفق الفكرة الأولى مع آراء الشكليين الروس ممن اعتبروا تمديد الإدراك معياراً أساسيًا للتجربة الجمالية. والفكرة الأخرى لديوى هى أن التجربة الجمالية تختلف عن التجربة العادية ؛ لأن العوامل المتفاعلة تتحول هى نفسها إلى تيمة. أى أن التجربة الجمالية تجعلنا على وعى باكتساب التجربة ويصحبها تفحص مستمر للظروف التى تؤدى إلى قيامها، وهو ما يضفى على التجربة الجمالية طابعًا ساميًا. وإذا كانت بنية التجربة العادية تؤدى إلى فعل عملى ، فإن بنية التجربة الجمالية تساعد على كشف مراحل هذه العملية. ومجموعها الكلى لا يكمن فى التجربة الجديدة التى يوجدها

التفاعل بقدر ما يكمن فى اكتساب نظرة نافذة فى تكوين مثل هذا المجموع الكلى. ويفسر ديوى السبب فى ذلك بأنه يرجع إلى الطبيعة غير العملية للفن.

ويمكن تطوير ملاحظات ديوى فى اتجاه مختلف. ففهم العمل الأدبى يتأتى من خلال التفاعل بين حضور القارئ فى النص وتجاربه المعتادة التى تعتبر حينئذ من توجهات الماضى. وهى بهذه الصورة ليست عملية قبول سلبية؛ بل استجابة إيجابية. وهذه الاستجابة تتجاوز نطاق التوجه السابق للقارئ، وبالتالى يبرز سؤال عما يسيطر على رد الفعل هذا. فيستحيل أن يكون أى قانون سائد، ولا يمكن أن تكون تجاربه السابقة؛ فكلاهما تتجاوزه التجربة الجمالية. وعند هذه النقطة تتخذ التناقضات التى ينتجها القارئ خلال عملية تكوين الجشتالت مغزاها الحقيقى. فهى تساعد القارئ على الوعى بنقائص الجشتالتات التى أنتجها حتى إنه قد ينتزع نفسه من المشاركة فى النص ويجد نفسه موجهًا من الخارج. وتعتبر القدرة على إدراك الذات خلال عملية المشاركة سمة جوهرية للتجربة الجمالية؛ فيجد المشاهد نفسه فى موقف غريب فى منتصف الطريق؛ فهو متورط ويرى نفسه وهو متورط. إلا أن هذا الموقف لا يفتقر الى الجانب العملى تمامًا، فهو لا ينتج إلا حين يتم تجاوز القوانين القائمة أو إبطالها. وعملية إعادة البناء الناتجة للتجارب المختزنة تجعل القارئ على وعى لا بالتجربة وحدها، بل بالطريقة التى تتطور بها. والمشاهدة المحكومة لذلك والتى يثيرها النص هى وحدها التى تمكن القارئ من صوغ مرجع لما يعيد بناءه. وهنا تكمن الصلة العملية للتجربة الجمالية؛ فهى تحدث هذه المشاهدة التى تتخذ مكان القوانين التى كان يمكن فى غير هذه الحالة أن تكون ضرورية لنجاح التواصل.

هوامش

[1] Manfred Naumann et al., *Gesellschaft--Literatur--Lesen. Literatur- rezeption in theorestischer Sicht* (Berlin und Weimar, 1973), p. 35.

[2] Laurence Sterne, *Tristram Shandy II*, 11 (London, 1956), p. 79.

[3] J. P. Sartre, *Was ist Literatur?* (rde 65, Hamburg, 1958), p. 35.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٧ ومابعدها.

[٥] انظر I. M. Schlesinger, *Sentence Struture and the Reading Proess* (The Hague, 1968), pp. 27ff. وقد ورد الحديث عن وجه الشبه بين «مسافة صوت العين» ومسافة الذاكرة القصيرة المدى مع تجارب خاصة بعلم نفس اللغة لدى فرانك سميث (Frank Smith, *Understanding Reading. A Psycholinguistic Analysis of Reading and Learning to Read* [New York, 1971], pp. 196-200). كما يتضمن كتابه ملاحظات هامة عن الدور الذى تلعبه «مسافة صوت العين» فى «تحديد المعنى».

[6] Schlesinger, *Sentence Structure*, p. 42.

[7] Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art* (Evanston, 1973), p. 31.

[8] Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewutseins*, *Gesammelte Werke X* (The Hague, 1966), p. 52.

[9] Ingarden, *Cognition*, p. 34.

[١٠] للمزيد من وصف هذه الوظيفة انظر C. F. Graumann, *Motivation. Einührung in die Psychologie* (Berne and Stuttgart, 21971), p. 118.

[١١] لمزيد من التفاصيل انظر كتابنا *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Becket* (Bltimore and London, 21975), pp. 108ff.

[١٢] يستعين سميث (Smith, *Understanding Reader*, pp. 185ff) بتجارب علم نفس اللغة ليبين ضرورة اكتشاف وإقرار الفروق والتناقضات فى عملية القراءة نفسها.

[13] Michel Butor, *Répertoire II* (Munich, 1965), p. 98.

[14] Smith, *Understanding Reading*, p. 113.

[15] E. H. Gombrick, *Art and Illusion* (London, 21962), p. 204.

[١٦] الجشتالت هو بنية متكاملة من الظواهر الطبيعية أو النفسية يشكل وحدة وظيفية ذات خصائص لا تستمد من عناصرها المفردة (المترجم).

[17] Abraham A. Moles, *Informationstheorie und Ästhetische Wahrnehmung* (Cologne, 1971), p. 59.

[18] Smith, *Understanding Reading*, p. 185.

[19] Moles, *Informationstheorie*, pp. 140ff.

[٢٠] انظر الجزء الثاني، الباب الثالث.

[21] Henry Fielding, *Tom Jones* I, 2 (London, 1962), p. 3.

[٢٢] المصدر نفسه ١، ١٠.

[٢٣] انظر (.Aron Gurwitsch, *The Field of Consciousness* (Pittsburgh, 21964), pp 175ff.) فهو يطور هذا المفهوم بالاتحاد مع مفهوم هاسيرل عن حاسة الإدراك.

[24] Sartre, *Was ist Literatur?*, p. 29; see also Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der Symbolishen Formen* (Frankfort, 1974), pp. 165, 169.

[25] Gombrich, *Art and Illusion*, p. 278.

[26] Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfort, 1973), p. 202.

[٢٧] المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

[٢٨] المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

[29] Ju M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (Munich, 1972), pp. 418f.

[30] Walter Pater, *Appreciations* (London, 1920), p. 18.

[31] Henry James, *Theory of Fiction*, James E. Miller, Jr., ed. (Lincoln, Nebraska, 1972), p. 93.

ونص العبارة كما يلي: «ونجاح العمل الفني ... قد يقاس بدرجة إنتاجه لنوع من الوهم؛ وهذا الوهم يجعلنا نتصور للحظة أننا عشنا حياة أخرى». وقد أدلى بهذه العبارة عام ١٨٨٣.

[32] Stanley Cavell, *The World Viewed* (New York. 1971), p. 128.

[33] Gombrick, Art and Illusion, p. 5.

[34] Benbow Ritchie, "The Formal Structure of theAesthetic Object," in *The Problems of Aesthetics*, Eliseo Vivas and Murray Krieger, eds. (New York, 1965), pp. 230f.

[35] Richard Ellmann, "Ulysses. The Divine Nobody," in *Twelve Original Essays on Great English Novels*, Charles Shapiro, ed. (Detroit, 1960), p. 247.

وهو يطلق على هذا الإشارة اسم «البطولية الهزلية».

[36] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 41963), pp. 211ff.

[37] Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt* (Hamburg, 1953), p. 143.

[38] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York, 1962), p. 337.

[39] G. B. Shaw, *Major Barbara* (London, 1964), p. 316.

[40] John Dewey, *Art as Experience* (New York, 121958), p. 60.

[٤١] المصدر نفسه، ص ٥٦. ويصف فيفاس

Eliseo Vivas, *Creation and Discovery* [Chicago, 1955], p. 146

التجربة الجمالية كما يلي: «بناء على هذا الافتراض يمكن تعريف التجربة الجمالية من زاوية الانتباه. ومميزات مثل هذا التعريف عديدة، والمشكلة الوحيدة التى يمثلها هى المهمة السهلة الخاصة بتمييز الانتباه الجمالى عن الانتباه الوارد فى سار أنماط التجربة. هذا التعريف باختصار هو أن التجربة الجمالية هى تجربة من الانتباه المنتشى الذى يشمل الفهم الذاتى للمعانى والقيم الجوهرية لشئ بكامل أبعادها».



٦. التراكيب السلبية فى عملية القراءة

الصور الذهنية كسمة أساسية للتصور

إن عمليات الفهم التى تنتج عن وجهة النظر الشاردة تنظم انتقال النص إلى العقل الواعى للقارئ. وتغير الرؤى ووجهات النظر يقسم النص بصورة ثابتة الى بنية من التوتر القبلى والاسترجا ع مع ظهور التوقع والذاكرة كل فوق الآخر. أما النص نفسه فليس توقعاً ولا ذاكرة - فالقارئ هو الذى يجب أن يجمع شتات ما فرقته وجهة نظره الشاردة. ويؤدى هذا إلى تكوين التراكيب التى قد تتحدد من خلالها العلاقات بين العلامات ويتجسد التكافؤ. لكن هذه التراكيب من نوع غير مألوف. فهى لا تظهر فى النص المطبوع ولا تنتج عن خيال القارئ وحده، والإسقاطات التى تتألف منها تعد هى نفسها ذات طبيعة مزدوجة؛ فهى تنبثق من القارئ، لكنها أيضاً تخضع لتوجيه الإشارات التى «تسقط» نفسها فى داخله. وإنه لمن الصعب قياس النقطة التى تنطلق منها الإشارات ويبدأ خيال القارئ فى عملية الإسقاط هذه. «وما نراه ينشأ هنا هو واقع معقد يختفى فيه الفارق بين الفاعل والمفعول أو بين الذات والشئ».[1] ويرجع تعقيد هذا الواقع الى أن الإشارات لا تتخذ مدلولها الكامل إلا من خلال إسقاطات ذات ما - إسقاطات تتكون فى ظل ظروف غير مألوفة - ولأن هذه التراكيب تقع أسفل عتبة الوعى (إلا إذا تم رفعها فوق هذه العتبة بغرض التحليل، ولو أنها لابد أولاً أن تتكون قبل أن تتحول إلى شئ قابل للفحص). ونظراً لأنها تتكون بصورة مستقلة تماماً عن المشاهدة الواعية، فإننا سنسميها بالمصطلح الذى أطلقه عليها هاسيرل «تراكيب سلبية» لكى نميزها عن التراكيب التى تنتج عن التوكيدات والأحكام. والتراكيب السلبية تسبق التوكيد، ولما كانت تحت نطاق الوعى فإننا نواصل إنتاجها خلال قراءتنا. وإذا استطعنا وصف العمليات التى يتم إنتاجها بها فقد نتمكن من رؤية الطريقة التى تتم بها معايشة النصوص الأدبية وفهمها.

والعنصر الأساسى للتركيبة السلبية هى الصورة. يقول دوفرين:

> **«إن الصورة، التى تعتبر هى نفسها حداً وسطاً بين الوجود الأصم حيث تتم معايشة الشئ والخاطرة حيث تتحول الى فكرة، تسمح للشئ بالظهور وبالوجود والتجسد».[2]**

وهكذا فالصورة تأتي بشئ ما كان ليتساوى بشئ تجريبي مفترض ولا بمعنى شئ متجسد، فهي تسمو على ما هو حسي، لكنها لم تتحول بعد إلى شئ مدرك. وقد نتذكر هنا قصة هنري جيمس التي تحدثنا عنها من قبل حيث لم يكن من الممكن تثبيت معنى الرواية في أية رسالة محددة، بل ظهر في صورة، وهي «الصورة في البساط». والتصور الذهني للتراكيب السلبية هو شئ يصاحب القراءة وليست في حد ذاتها هدفاً نركز عليه انتباهنا، حتى حين تتجمع هذه الصور في بانوراما شاملة.

وشروط تكوّن مثل هذه الصور ورد وصفها لدى جيلبرت رايل في تحليله للخيال. ففي رده على سؤال فحواه «كيف يتصور المرء أنه يرى شيئًا دون أن يدرك أنه لا يراه؟» يقول:

> **«إن رؤية جبل هلفيلين بعين العقل لا يستتبع الإدراك البصري الذي تستتبعه رؤية الجبل ورؤية صور فوتوغرافية للجبل. فهي تشمل فكرة النظر الى الجبل، وبالتالي فهي عملية أشد تعقيداً من عملية النظر إلى الجبل. وهي استخدام لمعلومة عن الشكل الذي يبدو عليه الجبل أو بالأحرى هي التفكير في شكله. والتوقعات التي يلبيها إدراك الجبل بالبصر لا تلبيها صورته، بل إن صورته هي شئ يشبه التمرين على تلبيتها».(٣)**

ويضم تحليل جيلبرت رايل إعادة نظر جذرية في المفهوم التقليدي التجريبي للصورة. فالصورة لدى التجريبيين تجسد الطريقة التي تنطبع بها الأشياء الخارجية على شمع الذهن. فكانت الصور لديهم أفكار عن المدركات. وكانت الصور حتى عصر برجيسن «مضمون ليست الذاكرة بالنسبة له إلا وعاء يحويها ، وليست عنصراً حيًا للنشاط الذهني».(٤) إلا أن رايل يرى في الصورة عنصراً حيًا كهذا وبذلك فهو يزيل الشك في أن الصور قد تكون مجرد «عفريت في الآلة»(٥) حسب تسميته للظواهر التي ليس لها مأوى إلا في تأملات العقل. والرؤية التصويرية للخيال ليست بالتالي الانطباع الذي تتركه الأشياء على ما يسميه هيوم «إحساس»؛ كما أنها ليست رؤية بصرية بالمعنى الحقيقي للكلمة؛ بل هي في الحقيقة محاولة «تصور»(٦) ما لا يمكن للمرء أن يراه في صورته الفعلية. وتتمثل هذه الصور في حقيقتها في أنها تلقي الضوء على جوانب ما كانت لتظهر من خلال الإدراك الحسي المباشر للشئ. ويتوقف «التصور» على غياب ما يظهر في الصورة. إذن فعلينا أن نميز بين الإدراك الحسي والتصور كوسيلتين مختلفتين للنفاذ الى العالم؛ فالإدراك الحسي يتطلب الوجود الفعلي للشئ، في حين أن التصور يتوقف على غيابه أو عدم وجوده.(٧) وفي قراءة النصوص الأدبية يكون علينا دائمًا أن نكوّن صوراً ذهنية، لأن «الجوانب المخططة» للنص لا تقدم لنا إلا معرفة بالظروف التي ينتج في ظلها الشئ الخيالي. وهذه المعرفة تطلق عملية التصور، إلا أنها ليست هي الشئ المشهود؛ وهي تتمثل في المزيج الذي لم يتكون بعد من

البيانات المفترضة. إذن فقد كان رايل على حق حين يقول إن المزيج التجريبى من البيانات يوجد فى الصورة شيئًا ليس فيها.

إذن فالصورة شئ أساسى بالنسبة للتصور. فهى تنتمى إلى الغائب أو غير المتاح وتسبغ عليه الوجود. كما أنها توجد أفكارًا جديدة قابلة للإدراك تنشأ من رفض للمعرفة المفترضة أو من توافيق غير مألوفة للعلامات. «وفى النهاية فالصورة تتبع الإدراك الحسى فى تكوين الشئ. وهى ليست أداة ذهنية فى الوعى، بل طريقة ينفتح بها الوعى أمام الشئ ويتصوره من أعماقه كدالة لمعرفته الضمنية».(٨) وهذه السمة الغريبة التى تميز الصورة تتضح حين يشاهد المرء مثلاً فيلمًا يقوم على رواية قرأها. ولدينا هنا إدراك بصرى يحدث على خلفية الصور التى نتذكرها. ورد الفعل التلقائى هو الإحباط، لأن الشخوص تخفق بصورة ما فى ملاحقة الصورة التى صنعناها لها فى أثناء القراءة. ومهما تفاوتت هذه الصورة من فرد لآخر فرد الفعل المتمثل فى عبارة «ليس هذا ما تصورته عنه» هو رد فعل عام يعكس الطبيعة الخاصة للصورة. والفارق بين نمطى الصورة هو أن الفيلم بصرى ويقدم شيئًا مفترضًا، بينما يظل الخيال طليقًا. والأشياء على خلاف التصورات تعتبر شديدة التحديد، وهذا التحديد هو الذى يعطينا الإحساس بالإحباط. فإذا شاهدت مثلاً فيلم توم جونز وحاولت أن أستدعى صورى الماضية عن شخصياته فإنها ستبدو متفرقة بصورة غير معهودة، إلا أن هذا الانطباع لا يجعلنى أفضل الصورة البصرية بالضرورة. وإذا تساءلت عما إذا كان توم جونز ، كما أتخيله ، ضخمًا أو نحيلاً، عينيه زرقاوتين أم ذا شعر داكن اللون، فإن الفقر البصرى للصورة ، كما أتخيلها ، ستصبح شديدة الوضوح، إلا أن نفس هذا الانفتاح هو الذى سيجعلنى أرفض درجة التحديد التى يتيحها الفيلم. فصورنا الذهنية لا تساعد على جعل الشخصية قابلة للرؤية الحسية؛ ففقرها البصرى دليل على أنها توضيح الشخصية لا بوصفها شيئًا، بل بوصفها حاملة للمعنى. وحتى لو أتيح لنا وصف تفصيلى لمظهر شخصية من الشخصيات فإننا لا نميل الى اعتباره وصفًا بحتًا، بل نحاول أن نقف على ما يراد توصيله من خلالها.

والوجود أو الغياب الحسى ليس هو الفارق الوحيد بين الإدراك والتصور. فنحن كما يقول جيلبرت رايل «نرى» شيئًا فى تصورنا لشئ لا نراه، فى حين يكون الشئ موجودًا بالفعل. فحين نتخيل توم جونز فى قراءتنا للرواية، يكون علينا أن نجمع بين مظاهر متباينة تكشفت لنا فى أوقات مختلفة – على عكس الفيلم حيث نراه فى كل موقف بكامل هيئته. إلا أن عملية التراكم هذه لا تضيف شيئًا. فالمظاهر المختلفة تتضمن على الدوام إشارات لآخرين، وكل مشهد لإحدى الشخصيات لا يكتسب مدلوله إلا من خلال ارتباطه بالمشاهد الأخرى التى قد تتداخل معها أو تقيدها أو تعدّل فيها. وبالتالى فصورة توم جونز فى تصورنا لا تثبت على مشهد واحد بعينه، لأن كل مظهر يخضع للتعديل من

جانب غيره من المظاهر. من ثم فالصورة فى حالة تغير مستمر، وكل صورة لدينا تعيد بناءها كل صورة تليها. ونكون فى غاية الوعى بهذه العملية حين يختلف سلوك البطل عما توقعناه؛ فتبدو المظاهر وكأنها فى حالة تصادم، لكننا حينئذ نضطر لضم الظروف الجديدة، وهو ما يعنى تغيرات استرجاعية لصورنا الماضية. وفى تصور الشخصية لا نحاول أن نتشبث بجانب واحد منها، بل نضطر لرؤيتها كتركيبة متعددة الجوانب. من ثم فالصورة الناتجة تكون دائمًا أكثر من المظهر المتاح فى لحظة ما من لحظات القراءة. إن فمن الواضح أن صورة توم جونز لا تتطابق مع أى مظهر واحد من هذه المظاهر؛ بل إنها تقدم مفردات من المعرفة التى تتألف منها الصورة الكلية للشخصية. وتبلغ عملية التركيب درجة من السلبية تمنع عمليتى التقويم والتوكيد من الظهور صراحة فى ربط المظاهر ببعضها البعض، لأن هذا يحدث تحت عتبة الوعى.

وتترتب على هذه العملية نتيجتان: الأولى أنها تساعدنا على إيجاد صورة لشئ متصور لا يكون له وجود فى حد ذاته دون ذلك؛ والأخرى نظرًا لأنه ليس له وجود فى حد ذاته ، ولأننا نتخيله ونوجده فنحن فى الحقيقة فى حضرته وهو فى حضرتنا. وهذا هو السبب فى أننا نشعر بالإحباط حين نشاهد نسخة فيلمية لقصة من القصص، فهو يؤدى إلى «إزالة العامل الإنسانى من عملية التوليد ... فالواقع فى صورة فوتوغرافية موجود بالنسبة لى فى حين أننى ليس لى وجود بالنسبة له. وعالم أعرفه وأراه لكنى غير موجود بالنسبة له هو عالم ماضٍ».[9] والصورة الفوتوغرافية لا تولد شيئًا موجودًا وحسب، بل إنها تستبعدنى أيضًا من عالم أستطيع أن أراه لكنى لم يكن لى يد فى خلقه. والشعور بأن النسخة الفيلمية ليست ما تصورناه ليس هو السبب فى إحساسنا بالإحباط؛ فهو أقرب الى ظاهرة ثانوية. والسبب الحقيقى هو أننا قد تم استبعادنا، ونبغض الشعور بأننا غير مسموح لنا باسترجاع الصور التى صنعناها وساعدتنا على أن نكون فى حضرة صنائعنا وكأنها ممتلكات حقيقية. والفيلم يجسد «وجود آلة التصوير خارج عالمه وغيابى عنه».[10]

الصور الذهنية التى تؤثر على القارئ

إن التناقض الظاهرى فى الإحساس بأن الخصوبة البصرية كالتى نراها فى النسخة الفيلمية لإحدى الروايات تعد إفقارًا للصورة الذهنية تنشأ من طبيعة التصور؛ حيث إنه يساعد على إدراك ما ليس له شكل محدد. يقول ويليام جيمس:

> **«كل صورة محددة فى الذهن تتشرب بالمياه التى تتدفق من حولها وتصطبغ بها، ومعها الإحساس بعلاقاتها القريبة والبعيدة، ورجع الأفول الذى جاءت الينا منها،**

والإحساس بالشروق الذى تؤدى اليه. فالدلالة والقيمة والصورة كلها فى فى هذه الهالة أو الظل الناقص الذى يحيط بها ويرافقها – أو بالأحرى ما يندمج فيها ويصبح عظامها ولحم لحمها؛ فيتركها صورة للشئ الذى كانته من قبل، لكنه يجعلها صورة للشئ المدرك حديثا».(١١)

هذا الوصف المنمق يركز على الطبيعة الانتقالية للصورة وعلى دورها الحيوى فى الدمج. فهو يجمع المعانى المركبة التى تثيرها الإشارات النصية، وما يظهر فى الصورة هو ترابط هذه المعانى المركبة.

والصورة وموضوع القراءة لا ينفصلان. إلا أن هذا لا يعنى أن الربط بين العلامات الماثلة فى الصورة ينتج عن تعسف الفاعل، حتى وإن قام بتلوين محتويات هذه الصور؛ بل معناه أن القارئ اندمج فيما دُفع إلى صنعه من خلال الصورة؛ ولا حيلة له فى التأثر بما صنعه. فالغائب وما ليس له وجود يدخلان فى حضرته، ويدخل هو فى حضرتهما. ولكننا إذا اندمجنا فى صورة فلا يعود لنا وجود فى واقع، بل نمر بما لا يوصف إلا بأنه حالة من اللا إدراك(١٢) بمعنى أننا ننشغل بشئ يخرجنا من واقعنا. وهذا هو السبب فى أن الناس يتحدثون كثيراً عن الهروب فى حديثهم عن الأدب، فى حين أنهم فى الحقيقة يعبرون عن التجربة الخاصة التى يعايشونها. ومن المنطقى أننا حين تنتهى عملية اللا إدراك – أى حين ننحى الكتاب جانبًا– نمر بنوع من «الاستيقاظ». بل قد يكون هذا شيئًا من قبيل الإحساس بالخذلان، خاصة لو كان النص قد استغرقنا تماماً. ولكن مهما كانت نوعية الاستيقاظ فهو دائماً واقع انتشلتنا منه عملية بناء الصورة. وإذا كنا قد انفصلنا مؤقتًا عن عالمنا الواقعى فهذا لا يعنى أننا نعود اليه بعد ذلك بتوجيهات جديدة. بل معناه أن العالم الحقيقى يبدو جديراً بالمشاهدة ولو لفترة وجيزة على الأقل. ويكمن مغزى هذه العملية فى أن بناء الصورة يستبعد التصنيف الى فاعل ومفعول، وهو تصنيف ضرورى للإدراك الحسى، فعندما «نستيقظ» على العالم الحقيقى فإن هذا التصنيف يبدو واضحاً. وفجأة، نجد أنفسنا وقد انتزعنا من عالمنا المشدودين اليه وقادرين على إدراكه كشئ. وحتى لو كان هذا الانتزاع لحظيًا، فهو قد يساعدنا على تطبيق المعرفة التى اكتسبناها بفهم المعانى المركبة للعلامات اللغوية، بحيث نستطيع أن نرى عالمنا كشئ «فهمناه لتونا».

بناء الصور

إن الصورة هى مظهر لشئ خيالى. إلا أن هناك فارقًا أساسيًا بين بناء الصورة فى الأدب وبناء الصورة فى الحياة اليومية. ففى الحالة الأخيرة نجد أن معرفتنا بالشئ

الحقيقى تحدد تصورنا له، أما فى الحالة الأولى فليس ثم شئ تجريبى خارجى نربط بينه وبين الصورة. وتمثل الصورة الأدبية امتداداً لمعرفتنا الراهنة، فى حين أن صورة الشئ الموجود تستعين بالمعرفة المتوفرة فى خلق حضور الشئ الغائب. من ثم فالصورة الأدبية لا يمكن التحكم فيها إلى درجة أن يتحكم شئ «غائب» فى انعكاسها الذهنى. وللطريقة التى يتم التحكم بها فى الصورة الأدبية أهمية قصوى لفهمنا لعملية القراءة ككل؛ وبالتالى فقد حان الوقت لإلقاء نظرة متأنية على مختلف المراحل التى تبنى فيها الصور.

قد نتخذ من ملحوظة لويتجينشتاين منطلقاً لنا. فهو يقول: «هناك فى الفرضية مجموعة علاقات يتم التأليف بينها من أجل التجربة».(١٣) وهو ما يصدق لو كانت هناك «حقائق» تتفق معها.(١٤) أما بالنسبة للنص الأدبى فليست هناك «حقائق» كهذه؛ بل لدينا تتابع فى المخططات يبنيها الرصيد والاستراتيجيات التى تقوم بدور حث القارئ نفسه على إيجاد «الحقائق».(١٥) ولا شك أن مخططات النص لها صلة «بالحقائق»، لكنها ليست «محددة»، بل يجب اكتشافها، أو بالأحرى صنعها. والنص الأدبى فى هذا الصدد يستغل إحدى البنى الأساسية للفهم – وهى مطابقة العبارات على الحقائق– بل يمدها لتشمل صنع هذه الحقائق. والمخططات تؤدى الى مظاهر «لحقيقة» كامنة غير منصوص عليها، وهذه المظاهر يجب أن يقوم بتجميعها القارئ حيث يُدفع إلى تصور صورة كلية من خلال عملية تعديل مستمر للمركز البؤرى. ووجهة نظره «على هذا الجانب من كل الأشياء المرئية»(١٦)- أى خارج النص- لكنها فى الوقت نفسه تشكلها المخططات بحيث تحرمه من الحرية التامة فى الاختيار والتى تتوفر له فى العالم الحقيقى. وتبدأ عملية بناء الصورة بمخططات النص التى تعتبر جوانب من صورة كلية على القارئ نفسه أن يقوم بتجميعها؛ وبتجميعها فهو يشغل المكان المخصص له، وبذلك فهو يوجد سلسلة من الصور تؤدى فى النهاية إلى تكوين معنى النص.

هذا المعنى كما رأينا له طبيعة غريبة؛ إذ لابد من صنعه مع أنه سبق أن بنته العلامات المعطاة فى النص. وتشير العلامات تحديداً إلى شئ خارجها، وإذا كان النص دلالياً ظاهراً فإن دلالتها تقتصر على الشئ التجريبى. إلا أنها ليست مقيدة بهذه القيود فى النص الأدبى، لذا فهى تتخذ سمة تتجاوز الإدراك. ويصف ريكور هذه العملية كما يلى:

«... حين تراوغ اللغة نفسها وتراوغنا فهى فى الحقيقة تعود إلى ذاتها على الجانب الآخر بوصفها كلاماً يقال. وسواء فهم المرء العلاقة بين التصريح والكتمان من منظور المحلل النفسى أو من منظور عالم الظواهر الدينية (وأعتقد أن المرء ينبغى أن يقبل الاحتمالين معاً هذه الأيام)، فاللغة فى كلتا الحالتين تتواجد كقوة كاشفة توضح وتلقى الضوء؛ وهنا يكمن عنصرها الحقيقى، فهى تعود إلى ذاتها وتغلف نفسها بالصمت أمام ما تقوله».(١٧)

وهذا «الصمت الكاشف» لا يتأتى إلا عن طريق التصور، فهى تنتج شيئًا لا تنص عليه اللغة صراحة. أما بالنسبة للأدب فمعنى العمل الأدبى ليس نفس المظاهر المعطاة، بل إنها لا تنبنى إلا فى الخيال من خلال التحول المستمر والتعديل المتبادل لهذه المظاهر. وما تقوله اللغة يعتبر أدني درجة مما تكشفه، وما تكشفه يمثل معناها الحقيقى. إذن فمعنى العمل الأدبى يظل متصلاً بما يقوله النص المطبوع، لكنه يتطلب من خيال القارئ المبدع أن يقوم بتجميعه. يصف ديوى هذه العملية الإبداعية والعوامل التى تتحكم فيها بالإشارة إلى الفن عامة فى قوله:

> **«لكى يدرك الناظر، فلابد أن يبدع تجربته الخاصة به. ولابد لهذا الإبداع أن يشمل علاقات تشبه العلاقات التى عايشها المنتج الأصلى. وهى لا تتطابق حرفيًا. إلا أنه لابد أن يكون هناك لدى المدرك والفنان على السواء ترتيب لعناصر الكل يتطابق من حيث الشكل لا التفاصيل مع عملية التنظيم التى عايشها مبدع العمل عن وعى. وبدون عملية إعادة الإبداع فالعمل لا يتم إدراكه حسيًا كعمل فنى».(١٨)**

ولكى نصور الطبيعة العامة لعملية بناء الصور يمكن أن نتخذ مثالاً يرشد الكاتب فيه قراءه صراحة الى تخيل شئ. ففى مستهل رواية جوزيف أندروز لفيلدنج نجد مشهداً تنجح فيه الليدى بوبى فى حمل جوزيف خادمها على الجلوس على فراشها وتسعى بشتى الحيل الى إغوائه. ويتراجع جوزيف أمام هه المحاولات، وفى النهاية يلجأ الى الفضيلة كأداة دفاعية. وفى هذه الذروة لا يقدم فيلدنج وصفًا لحالة الهلع التى استولت على هذه الشخصية، بل يخاطب قارئه قائلاً:

> **«لقد سمعت أيها القارئ الشعراء يتحدثون عن تمثال المفاجأة؛ ولعلك سمعت القليل أيضًا عن المفاجأة وكيف جعلت أحد أبناء كرويسس يتكلم مع أنه كان أبكم. وقد رأيتَ الوجوه فى المعرض الرخيص ؛ حيث يصعد السيد بريدجواتر أو السيد ويليام ميلز أو غيرهما من ذوى المظهر المخيف عبر الباب السحرى، بوجه شاحب تغطيه المساحيق وقميص عليه شرائط مخضبة بالدماء؛ ولكن ما كان لك أن تحصل من أى من هؤلاء ولا من فيدياس أو براكسيتلز ولا من قلم صديقى هوجارت على مثل هذه الفكرة عن المفاجأة لو شاهدوا الليدى بوبى حين خرجت هذه الكلمات من فم جوزيف. قالت السيدة وهى تلملم نفسها بعد صمت دام دقيقتين: "فضيلتك! لن أفلت منها أبدًا"».(١٩)**

ما تبقى من هذه الحكاية هى صورتها المقصودة عن المفاجأة والتى يفترض أن يملأها القارئ لنفسه. إلا أنه يحصل على مخططات تتكون فى هيئة سلسلة من المظاهر. وتمده هذه المخططات بمعارف محددة تساعده على تصور مفاجأة الليدى بوبى. وهكذا فوجهة نظر القارئ محكومة، ومهما كانت صورته الفردية المجردة

فمضمونها تحدده المخططات النصية. ولا يختلف الأمر بالنسبة للعملية الفعلية أن تتكون أفكار مختلفة باختلاف القراء عن فن فيدياس أو براكسيتلز أو هوجارت -كتلاميذ جوزيف ألبرس الذين تدربوا على الإدراك الحسى للألوان الدقيقة، فكلهم أعطوا أوصافًا مختلفة للون الأحمر فى شعار الكوكا كولا.[٢٠] ومن المعروف أن الشئ الواحد يتم إدراكه بصور مختلفة باختلاف الموضوعات؛ فالاختلافات فى عملية بناء الصور قد تكون أكثر وضوحاً منها فى الإدراك اليومى، ولو أن هذا ليس نقيصة. ومع ذلك فالتشابه وليس الاختلاف فى الإدراك هو الذى يهمنا فى تحليلنا الحالى. فالنص يحشد المعرفة الذاتية المتوفرة لدى القراء على اختلاف أنواعهم ويوجهها نحو غاية واحدة بعينها. ومهما تباينت هذه المعارف، فالدور الذاتى للقارئ يحكمه الإطار المفترض. إنه كما لو كان المخطط شكلاً أجوف تتم دعوة القارئ ليصب فيه مخزونه من المعارف. إذن فالمعايير الاجتماعية والتلميحات المعاصرة والأدبية كلها تشكل مخططات تصوغ المعارف والذكريات التى يتم استدعاؤها - وتكشف فى الوقت نفسه عن أهمية الرصيد بالنسبة لعملية بناء الصورة.

تنشأ الطبيعة الجمالية لهذه العملية من تقديم كل المخططات من وجهة نظر معينة، وهى عدم كفايتها فى مثال فيلدنج. وهنا تكمن أهمية المعرفة الشديدة الفردية التى تستحضرها المخططات، فكل قارئ يرى تداعيات مخزون معارفه فى حالة توقف. ويستعين النص بتجارب القارئ الفردية بشروطها الخاصة، وهى فى معظمها شروط إبطال وتعطيل وتجزيئ ، بل رفض تام أيضاً. إذن فالمعارف تستدعيها المخططات، وفى اللحظة التى تمثل فيها للقارئ يتم نسخها. إلا أن المعارف المنسوخة تعمل فى الوقت نفسه كنوع من التشبيه يساعد القارئ على استيعاب «الحقيقة» المقصودة - فهو خلفية قد يظهر المعنى الحقيقى فيها[٢١] وتدل عليه التعديلات التى تتعرض لها المخططات.

فى الفقرة التى استشهدنا بها لا يقدم فيلدنج وصفًا لمفاجأة الليدى بوبى. بل يقدم مخططات كلها تثير احتمالات للوصف لمجرد أن ترفضها من جديد. وبتقديم مخططات وصف مرفوضة لنا يوضح لنا أن الوصف فى الحقيقة مستحيل. من ثم فتصور ما لا يقبل التصور لا يعنى مجرد محاولة بناء صورة تنافس الأوصاف المنسوخة؛ بل إن المطلب غير المعقول المفروض علينا (لتصور ما لا يقبل التصور) يتحول إلى شوكة حادة تثير أقصى درجات الانتباه. ولم يعد علينا أن نكمل صورة مشهد؛ فنحن الآن مهيئين لتغير فى المستويات يتوقف فيه المشهد عن كونه مجرد أحد عناصر الحبكة ويتحول إلى أداة لتيمة أعرض كثيراً؛ وعلينا أن نتصور ما قد يخرج من «عدم قابلية التصور». وتفرض التيمة الجديدة نفسها علينا فى هيئة غرابة، لأن المخططات قد تم نفيها، ويشير النسخ إلى تيمة وراء نطاقها. لذا فلابد أن تظل التيمة «فارغة» فى البداية، لأن الدهشة التى لا يمكن تصورها والتى يفترض إضافتها تظل بلا مدلول فى حد ذاتها؛ من ثم

فإننا نشعر بأننا مضطرون لتوجيه صورتنا نحو مدلول ما لم يرد صراحة فى النص المطبوع. أما بالنسبة لقابلية هذا المدلول للتصور فالمخططات المنسوخة لها هنا أيضًا دور هام تلعبه. فهى فى هذه الفقرة مأخوذة من عدد من المجالات: فن النحت الكلاسيكى (فيدياس وبراكسيتلز) والميثولوجيا الكلاسيكية (كرويسس) والفن المعاصر (هوجارت) ومسرحيات الرعب المعاصرة والتى تتأكد معانيها الاجتماعية بتحديد أسعار المقاعد. وتكشف المخططات عن رصيد انتقائى يتميز بفوارق اجتماعية قوية تبعًا لدرجة تعليم القارئ وإلمامه بالفن المعاصر وبالفن بصفة عامة ومعرفته بالأنماط الدنيا للمسرح. ويضم فيلدنج هنا إلى رصيده تفرقة يؤكد عليها من بداية الرواية بين «القارئ الكلاسيكى» و«قارئ الإنجليزية العادى».[٢٢] وتستدعى خلفيات مختلفة تشير إلى أنساق مختلفة تؤخذ منها مختلف الإشارات ، وبالتالى فبناء القارئ للصورة تحدده قدرته ومعرفته بالأنساق المشار إليها. وفى الحالة القصوى قد لا تكون لدى القارئ المتعلم أية فكرة عن مسرح الطبقات الدنيا المعاصر وقد يكون هاوى الرعب على جهل تام بفن النحت الكلاسيكى، وهكذا فلكل من هؤلاء القراء عناصر من الرصيد تظل خاملة بالنسبة لبنائه للصورة.

أما القارئ الذى ليس لديه إلمام تام بكل عناصر الرصيد فى مثالنا فستكون هناك فجوات تمنع التيمة من تحقيق مدلولها الكامل. والإشارات الكلاسيكية والمعاصرة لها ما هو أكبر من مجرد معانى اجتماعية، فهى أيضًا ذات أهمية استراتيجية. والفن والميثولوجيا الكلاسيكية ليسا موجهين للقارئ المتعلم وحده، فهما يثيران سمات معينة كالشرف أو الرعب؛ إلا أنهما يتداعيان أمام الفن الساخر لهوجارت، وفى النهاية يتضاءلان أمام ميلودراما المسرح الهزلى. وهذه العناصر طبقًا للنص متكافئة، ولكن بتتابع المخططات يتضح أنها ليست كذلك. فتفاوت المظاهر لا يعزى للمكانة الاجتماعية للقارئ وحدها، بل يفرض عليه مدلول التيمة نفسها؛ فالإلماعات الاجتماعية تضخم مفاجأة الليدى بوبى بصورة مبالغ فيها، والتلميحات المعاصرة تجعلها تبدو هزلية وتافهة. وهذا المزيج يمزق عباءة الوقار التى تحاول الليدى بوبى أن تخفى فسقها تحتها.

وبهذه الطريقة يمكن للمخططات أن توجه خيال القارئ لا إلى تصور المفاجأة التى لا تقبل التصور، بل إلى استشفاف الرياء الذى يمثل التيمة الفعلية لمثالنا. ومع ذلك يظل من غير الممكن اعتبار المدلول مستقرًا، لأن استشفاف الرياء ليس بالضرورة غاية فى حد ذاته، بل قد يكون إشارة إلى شئ آخر. وهذا «الشئ الآخر» لم يقدمه بعد مدلول التيمة، والحقيقة أنه لا يصل إلى الوعى الحسى إلا إذا نظرنا إلى الفقرة فى سياقها الكلى.

«والمجال الموضوعي ... متضمن صراحة فى التيمة، أما العكس فليس هناك تيمة منفصلة، فهى دائمًا ما تستخلص من مجال موضوعي. وبهذا المعنى فللتيمة تاريخ حالة ثابت لا يتغير ، نظرًا لأنه «مفروض».(٢٣)

و«تاريخ الحالة» هذا فى مثالنا من فيلدنج يرتبط بالفقرة بإشارة صريحة من الراوية. وقبل عدة صفحات من المشهد الذى يضم الليدى بوبى وخادمها كان جوزيف قد تعرض لتحرشات من جانب سليبسلوب وهى خادمة فى بيت الليدى بوبى؛ وكما حدث فى المشهد اللاحق يقدم للقارئ عدد من المخططات تساعده على تصوير «الهجوم». وهذه المخططات مقصود بها إثارة صور أولية كدوران سليبسلوب حول جوزيف كالنمرة الجائعة حين تتحفز للانقضاض. إلا أن الربط بين المشهدين يتم بعبارة فى النص حيث يقول الراوية:

«لذا فإننا نتمنى أن يهتم القارئ الحصيف بملاحظة ما بذلنا من جهد فى سبيل وصف تباريح الغرام التى عصفت بعقل الليدى بوبى المثقفة فى اختلافها عن الميول الأقل ثقافة والأشد فظاظة من جانب السيدة سليبسلوب».(٢٤)

فالراوية يصرح بأن هناك فارقًا وبأن تأثيرات الحب تتفاوت تبعًا للمكانة الاجتماعية للمحب. لذا فمشهد الليدى بوبى يبدأ بتوقع القارئ أن يكون غرام الأرستقراطية مختلفًا عن غرام الخادمة، وبالتالى فالمخطط الذى يقوم عليه بناؤه للصورة يخص الهرم الاجتماعى لمجتمع القرن الثامن عشر، وهو أن هناك اختلافًا جوهريًا بين الناس تبعًا لمكانتهم الاجتماعية. إلا أن هذا التأكيد على أحد الأنماط السائدة يهدف هنا إلى تحطيمه بالتركيز على تشابه العيوب الإنسانية. والإشارة الصريحة فى النص تنسب للقارئ حسن التقدير، إلا أنه لا يستطيع أن يثبت مدى «حكمته» إلا بوعيه لا بالفوارق الاجتماعية، بل بأوجه التشابه الخفية بين البشر. وهكذا فعليه هو نفسه أن يبطل المخطط المعروض عليه لبناء الصورة، ولا يستقر مدلول التيمة إلا بذلك؛ فبالنظر إلى ما وراء المظاهر الاجتماعية يتمكن من اكتشاف النوازع الجوهرية للطبيعة البشرية.

وإذا كانت إزالة الفوارق الاجتماعية تخدم الغرض الاستراتيجى لجعل القارئ يركز بدرجة أكبر على الطبيعة الإنسانية (خاصةً وقد طُلب منه البحث عن الفوارق) فإن الجانب السلبى الذى يميز السمات المكتشفة حتى الآن سيؤدى به إلى محاولة التمييز بين مظاهر الطبيعة الإنسانية، فلابد أن يتصاعد ذلك إلى ما هو أكثر من مجرد مجموعة الشهوات الحيوانية. لذا فمع أن مدلول التيمة يستقر بسياقها فالاستقرار نفسه يخلق مشكلات جديدة، لأننا يجب أن نبحث الآن عن سمات إيجابية فى الطبيعة الإنسانية تقابل السمات السلبية التى عرفناها حتى الآن. ولا سبيل لوضع فطنة القارئ

الحصيف موضع الاختبار إلا بعكس هذا التعارض الظاهرى. إذن فنحن مرة أخرى أمام إشارة «فارغة»، لكنها تحدد الصور المستقبلية بتأثير كرة الثلج.

ونقطة الانطلاق بالنسبة لهذه التأملات هى أن النص المكتوب يشتمل على سلسلة من المظاهر تدل ضمنًا على وجود وحدة كلية، إلا أن هذه الوحدة الكلية لا ترد صراحة، ولو أنها تحدد بنية هذه المظاهر. ولابد من تجميع الوحدة الكلية، ولا تتخذ المظاهر مدلولها الكامل إلا بذلك، لأنه لا سبيل لكل الإشارات أن تتحمل ثقلها الكامل إلا بذلك. والقارئ هو الذى ينبغى أن يتصور الوحدة الكلية التى تبنيها المظاهر مسبقًا، ولا يتماسك النص إلا فى ذهنه هو، وهو ما يتضح من خلال علاقة مشهد الليدى بوبى بسياقه الكلى؛ ويتركز اهتمامنا حاليًا على التأويل نفسه، فما يهمنا هنا هو النظرة التى ألقيناها على بنية عملية بناء الصورة.

رأينا أن السمات الأساسية لهذه العملية هى التيمة والمدلول، وهى تحتاج إلى التثبيت من خلال مجالات الإشارة. ومع ذلك فلا ينبغى الظن بأن هذه صور للتيمة ثم صور للمدلول ثم فى النهاية صور للعلاقات السياقية، أو أن كلاً منها تلى الأخرى دائمًا. والعلاقة العادية بين التيمة والمدلول هى علاقة تفاعل تحتاج حينئذ إلى تثبيت وبالتالى تدفع إلى بناء تالٍ للصور، وهو ما يعبر عنه سارتر بقوله:

> **«إن المرء لا يتمكن مطلقًا من تحويل صورة إلى عناصرها، لأن الصورة ككل التراكيب النفسية هى شئ يختلف عن مجموع عناصره ويزيد عنه. المهم هنا هو المعنى الجديد الذى يتخلل الكل».(٢٥)**

والتيمة والمدلول مرتبطان معًا فى «المعنى الجديد» للصورة، وهو ما يكشف عنه الطابع المهجن الذى تتسم به صورنا خلال عملية القراءة؛ فهى تصويرية فى لحظة ودلالية فى لحظة أخرى.

إذن فالتيمة والمدلول عنصران تتألف منهما الصورة. فالتيمة يبنيها الوعى الذى يتنبه عندما تصبح المعرفة التى يستدعيها الرصيد مسألة تحتمل الجدل. ونظرًا لأن التيمة ليست غاية فى حد ذاتها، بل إشارة إلى شئ آخر، فهى تفرز إشارة «فارغة»، وملء هذه الإشارة هو ما يكوّن المدلول. وهذه هى الطريقة التى يولّد بها التصور شيئًا خياليًا هو مظهر لما لم يرد صراحة فى النص. على أية حال فما لم يرد صراحة فى النص وبالتالى النص المكتوب يجب أن يستعين بأنماط محددة لكى يؤدى الى القدرة على تصور ما لم يُنص عليه كتابة ويوجهها فى الوقت نفسه. وهناك نمط أساسى يتمثل فى النسخ والإبطال المستمر للرصيد والذى يؤدى به ترتيبه «الأفقى» (أى التفكيك والربط غير المعتاد للرموز)(٢٦) وظيفته النهائية. أما بالنسبة للتصور «فعملية النسخ

تعتبر تكوينية».[٢٧] وقد رأينا فى مثال فيلدنج حالتين من هذا النوع من عمليات النسخ. فمخططات الرصيد فى مشهد الليدى بوبى والمقصود بها على ما يبدو أن تكون قياساً تمثيليًا للصورة قد تبين من خلال النص نفسه أنها غير كافية؛ ومن ناحية أخرى فمخطط السياق الذى ربطه الراوية صراحة بمشهد بوبى قد تم تنظيمه بحيث ينبغى على القارئ نفسه أن ينسخه. وهكذا فالسلبية المتميزة فى النص تدعمها سلبية أخرى لابد للقارئ أن ينتجها. ويترتب على ذلك أن يتم بناء الشئ الخيالى لا لمجرد تصور مشهد واحد، بل بغرض تحقيق هدف الرواية ذاتها. ولا يمكن أن يتم هذا فى لحظة واحدة أو خلال عدد من الصفحات المكتوبة؛ فهو يتضح فى المشهد كإشارة «فارغة» تستدعى الصور التالية. إذن فعملية بناء الصورة هى عملية مفرطة فى التركيبية، لكنها أيضًا متوالية بمعنى أنها تتوقف إلى حد كبير على البعد الزمنى لعملية القراءة.

ويتمثل المحور الزمنى للقراءة فى أن الأشياء الخيالية التى تبنيها الصور تشكل تتابعًا يكشف امتداده عن تناقضات بين مختلف الأشياء الخيالية التى تتمشى مع هذا المحور. وهكذا فهناك تركيز تبادلى يتحتم أن يحدث وتكتسب به هذه الأشياء هويتها ولكن بدون أى ضمان للتوافق بينها. بل إننا لا نتمكن من تسجيل الفروق إلا بسبب عامل الوقت. وحين نفعل ذلك تفقد الصور اكتفاءها الذاتى ونصبح على وعى بالجانب العكسى من عملية التفرقة التى هى عملية ربط؛ فنشعر أننا مضطرون إلى تسوية الفوارق. ويعبر هاسيرل عن ذلك بقوله:

> **«من القوانين العامة أن كل ناتج مفترض للتصور تليه سلسلة متصلة من الصور الذهنية تستنسخ كل منها مضمون سابقتها ، ولكن بحيث تضفى على الدوام صفة الماضى على الصورة الجديدة. وهكذا فالخيال هنا يثبت خصوبته؛ وهذه هى الحالة الوحيدة التى يبدع فيها شيئًا جديدًا بحق فى التصور، وهو السمة الزمنية».[٢٨]**

إذن فكل صورة فردية تخرج فى خلفية صورة ماضية تعطى مكانها فى الاستمرارية الكلية، وهى أيضًا مفتوحة للمعانى غير الظاهرة حين بنيت لأول مرة. وهكذا فالمحور الزمنى يحدد المعنى الإجمالى ويرتبه بدفع كل صورة للتراجع إلى الماضى، فيخضعها بذلك لتعديلات حتمية، وهو ما يؤدى بدوره الى الصورة الجديدة. وبالتالى تتماسك كل الصور فى ذهن القارئ من خلال التراكم المستمر للإشارات فيما أسميناه تأثير كرة الثلج. لذا فمن الصعب إن لم يكن مستحيلاً أن تفصل المراحل الفردية لهذه العملية وتسميها معنى النص، لأن المعنى فى الحقيقة يهيمن على المسار الكلى للتصور. فالمعنى نفسه له طابع زمنى تتكشف خصوصيته بأن ربط النص بالماضى والحاضر والمستقبل بوجهة النظر الشاردة لا يؤدى إلى ذكريات باهتة وتوقعات عشوائية ، بل الى تركيب متصل لكل المراحل الزمنية. وحين تتخذ الصور

بعدها الزمنى وتتحول من خلال التصور إلى أشياء عابرة، ينشأ اتجاه لربط هذه الأشياء ببعضها البعض بتشكيلها لمحور الزمن. وتؤدى عملية التحديد الناتجة عن ذلك إلى معنى كلى، ولكن نظراً لاستحالة فصله عن المراحل المختلفة للعملية فإن تكوينه وفهمه يسيران جنباً إلى جنب. إذن فالسمة الزمنية للخيال تبرز المعنى، ويمكن إدراك ذلك ؛ لأنه يخرج على مراحل يمكن للقارئ نفسه أن يتحكم فيها. والمحور الزمنى يعبر عن المعنى باعتباره تركيباً لمختلف مراحله ، ويبين أن المعنى ينجم عن احتياج كامن فى النص نفسه.

والطابع الزمنى للمعنى له نتيجة أخرى تترتب عليه. فبتطور المعنى مع المحور الزمنى لا يتمكن الزمن نفسه من العمل كإطار مرجعى، وبالتالى فكل تحديد للمعنى يؤدى إلى تجربة شديدة الفردية لذلك المعنى يستحيل أن تتكرر بنفس صورتها. والقراءة الثانية للنص لا يكون لها نفس ما كان للقراءة الأولى من تأثير لسبب بسيط هو أن المعنى الذى تم تجميعه فى الأصل لابد أن يؤثر على القراءة الثانية. فبحيازتنا لمعرفة لم تتوفر لنا من قبل لا يتسنى للأشياء الخيالية المتراكمة على طول المحور الزمنى أن تتوالى كل وراء الأخرى بنفس الطريقة. وقد يكمن السبب فى ذلك فى تغيير القارئ للظروف، ولكن إن ظل كل شئ كما هو ؛ فلابد للنص أن يظل كما هو لكى يسمح بمثل هذه التنويعات. ويخفت تسلسل بناء الصور أمام ما تم توليده فى الحالة الأولى، وهو ما لابد من أن تكون له أصداء على الطريقة التى تتحدد بها الصور وتتحكم فى بعضها البعض خلال تتابع القراءة. وهذه حقيقة على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للناقد الأدبى ؛ حيث يتمكن من الاستعانة بالإدراك المؤخر فى تحليل التقنيات التى تؤدى إلى المعنى «الأول». ونتيجة مثل هذا التوجه هى أن القارئ سيزداد وعياً بالكتاب بوصفه عملاً فنياً. وقد كان طابعه الفنى فى الأصل فعالاً ؛ لأنه دفع القارئ إلى تجميع معنى معين، ولكن حين تتم دراسة العمل مرة أخرى من منظور المعنى الذى تم تجميعه بالفعل، فمن الطبيعى أن القارئ لابد أن يكون حينئذ على وعى بالطريقة التى تم جذبه بها إلى عملية التكوين.

ومع كل قراءة جديدة فالبعد الزمنى وحده هو الذى يتغير، إلا أن هذا وحده يعتبر كافياً لتغير الصور، لأن وضعها على طول المحور الزمنى هو الذى يطلق عمليات التشتيت والدمج. وهذا الوضع يضفى عليها كل مراجعها ويساعدها على تثبيت نفسها. والوضع بالنسبة للزمن هو «منبع التميز الفردى» على حد تعبير هاسيرل.(٢٩) وهذا الوضع لا يمكن أن يخضع لأى إطار مرجعى ؛ لأنه لا يتأتى إلا عن طريق التركيز التبادلى للأشياء الخيالية. ولما كان الوضع الزمنى محدداً فى حد ذاته فهو يمثل الأساس اللازم للتميز الفردى لكل معنى يتم إدراكه. هذه البنية وهذه العملية تظل كما هى دائماً، فحاصل كل إدراك هو الذى يعد فريداً ولا يتكرر. وهذا التفرد المحدد البنية للمعنى هو الذى يتحكم فى تكرار جدة النص نفسه. فلا يمكن أن يكون هو نفسه مرتين.

والطابع الزمنى لعملية القراءة يعمل كحافز للتراكيب السلبية التى يتكون من خلالها معنى النص فى ذهن القارئ. وقد سبقت الإشارة إلى أن التراكيب السلبية تختلف عن التراكيب التوكيدية فى أنها ليست أحكاماً. فالتراكيب السلبية، على خلاف الأحكام التى تعتبر مستقلة عن الزمن، تحدث بحذى المحور الزمنى للقراءة. وتعد عبارة «تركيب سلبى» تناقضاً فى المصطلحات لو كانت تدل على عمليات القبول والتكوين التى حدثت تلقائياً تحت عتبة الوعى. ويكشف وصفنا التخطيطى لعملية التكوين عن مدى تورط القارئ فى تكوين صور من الجوانب المتعددة للنص بتحويلها إلى سلسلة من التصورات وبدمج الحواصل الناتجة بحذى المحور الزمنى للقراءة. وهكذا فالنص والقارئ مرتبطان معاً ويندمج أحدهما فى الآخر. ونضع ملكاتنا التركيبية تحت إمرة واقع غير مألوف ونولد معنى ذلك الواقع، وبذلك ندخل فى موقف ما كنا لنبتدعه من ذواتنا. من ثم فمعنى النص الأدبى لا يتحقق إلا فى ذات القارئ وليس له وجود مستقل عنها؛ وعلى نفس الدرجة من الأهمية أن القارئ نفسه يتكون بتكوينه للمعنى. وهنا يكمن المدلول الكامل لما يسمى بالتركيب السلبى.

هذه التجربة هى ما يشكل الأساس الذى تقوم عليه رغبة القارئ فى فهم مدلول المعنى. ويبين البحث الدائب والمحتوم عن المدلول أننا نحن أنفسنا فى تجميعنا للمعنى نصبح على وعى بأن شيئاً حدث لنا، فنحاول أن نعثر على مدلوله. والمعنى والمدلول ليسا شيئاً واحدا مع أن معايير التأويل *الكلاسيكية* توحى لنا بذلك كما سبقت الإشارة فى موضع سابق. «وإدراك المعنى لا يعنى بالضرورة التوصل إلى المدلول».(٣٠) فمدلول المعنى لا يتأكد إلا حين يتصل المعنى بمرجع معين بما يجعله قابلاً لأن يترجم إلى مصطلحات مألوفة. يقول ريكور عن الأفكار التى قال بها كل من فريجه وهاسيرل:

> **«... هناك مرحلتان متميزتان للفهم، مرحلة المعنى ومرحلة المدلول وهى تمثل اضطلاع القارئ بالمعنى، أى المعنى الماثل فى الحقيقة».(٣١)**

يترتب على ذلك أن البنية الذاتية التبادلية لتجميع المعنى يمكن أن يكون لها عدة أنماط من المدلول تبعا للأعراف الاجتماعية والثقافية أو المعايير الفردية التى يقوم عليها تكوين هذا المدلول. وتلعب الميول الذاتية دوراً حيوياً فى كل إدراك لهذه البنية الذاتية التبادلية، إلا أن كل إدراك ذاتى يظل منفتحاً أمام الذاتية التبادلية ؛ لأنه يشترك مع نفس هذه البنية الذاتية التبادلية فى الأساس؛ ومع ذلك فالمدلول الذى ينسب للمعنى وما يليه من استيعاب للمعنى فى الوجود لا ينفتح للمناقشة الذاتية التبادلية إلا إذا تكشفت القوانين والأعراف التى توجه تأويل المعنى. والمثال الأول (البنية الذاتية التبادلية لتوليد المعنى) يتصل بنظرية عن التأثير الأدبى، ويتعلق الثانى (المدلول المنسوب للمعنى) بنظرية عن التلقى أقرب إلى السوسيولوجيا منها إلى الأدب.

وفى كلتا الحالتين فالتمييز بين المعنى والمدلول يوضح أن المعايير الكلاسيكية للتأويل يجرد تجربة القراءة من بعد حيوى بالتسوية بين المعنى والمدلول. وتعتبر التسوية ملائمة طالما اعتبر الفن ممثلاً لحقيقة الكل بحيث لا يتوقع من القارئ أن يفعل شيئًا سوى التأمل والإعجاب. والبحث الناتج عن المعنى والذى يتخذ مواقف عنيدة من الأدب بعد الكلاسيكى يؤدى إلى قدر كبير من اللبس بسبب تجاهل التمييز بين المعنى والمدلول. ولا غرابة فى أنه كان ينبغى أن يثور كثير من الجدل حول «المعانى» التى عثر عليها النقاد فى بعض الأعمال، لأن «المعنى» عندهم كان يقصد به «المدلول»، وكان هذا بتوجيه من قوانين وأعراف متعددة ومتباينة. وبالتالى فقد كان كل منهم يتحدى مدلولات الآخر التى كانت تؤخذ خطأ على أنها معانى. وينبغى التأكيد على التمييز بينهما لأنهما ، كما يقول ريكور ، مرحلتان منفصلتان من الفهم. والمعنى هو المجموع الكلى المرجعى الذى تتضمنه الجوانب المتضمنة فى النص والتى لابد من تجميعها خلال القراءة. والمدلول هو استيعاب القارئ للمعنى فى كيانه. ولا يضمن فعالية التجربة التى تؤدى إلى تكوين القارئ نفسه بتكوين واقع لايزال إلى الآن غير مألوف له إلا كلاهما معًا.

ماذا يحدث للقارئ ؟

إذا كانت أنماط الواقع فى حد ذاتها هى ما هى عليه بغض النظر عن الذوات التى تشير إليها، فالأشياء الثقافية تعد ذاتية وتنجم عن نشاط ذاتى، ومن ناحية أخرى فهى تخاطب ذاتها كذوات شخصية تقدم نفسها للذوات باعتبارها مفيدة لكونها أدوات نافعة لها ولغيرها حين تتوفر الظروف المناسبة وبوصفها مصممة وملائمة لمتعتها الجمالية. ولها موضوعية – موضوعية «للذوات» وفيما بين الذوات. والعلاقة بالذات تنتمى الى مضمونها الفردى الفعلى الذى يتم فهمها ومعايشتها به دائمًا. لذا فالبحث الموضوعى يجب أن يركز فى جزء منه على المعنى الثقافى نفسه وعلى الجشتالت الفعال الخاص به، وفى الجزء الآخر على الشخصية الحقيقية والمتنوعة التى يفترضها المعنى الثقافى ويشير إليها دومًا.(٣٢)

ومع أن القارئ لابد أن يشارك فى تجميع المعنى بإدراك البنية الكامنة فى النص، فلا يجب أن ينسى أنه يقف خارج النص. من ثم فلابد للنص أن يستغل موقفه إذا أريد لوجهة نظره أن توجَّه التوجيه السليم. ولا سبيل لتحديد وجهة النظر هذه بتاريخ التجربة الشخصية للقارئ الفرد وحده، ولو أن هذا التاريخ لا يمكن تجاهله أيضًا؛ فلا تتغير وجهة نظر القارئ إلا حين يؤخذ إلى خارج تجربته الخاصة. من ثم فتكوين المعنى يكتسب مدلوله الكامل حين يحدث للقارئ شئ. فتكوين المعنى وتكوين الذات

القارئة عمليتان متفاعلتان تبنيهما مظاهر النص. على أية حال فوجهة نظر القارئ ينبغي ترتيبها مسبقًا بحيث يتمكن لا من تجميع المعنى وحسب، بل أيضًا من فهم ما ينبغي عليه تجميعه. وفي السعي نحو هدف كهذا ليس هناك نص يمكن أن يضم كل المعايير والقيم الممكنة لكل قرائه المحتملين، وحين يحدد النص مسبقًا وجهة نظر القارئ بتوقع المعايير والقيم الخاصة بالجمهور المستهدف -كما هو الحال مثلاً في مسرحيات العربدة في أواخر العصور الوسطى وفي الأغنيات الاشتراكية في السبعينيات- فهو يخلق مشكلات في الفهم بالنسبة لمن لا يشاركون في تلك الأعراف الخاصة. وفي مثل هذه النصوص التي تتكون وجهة نظر القارئ فيها من الآراء المفترضة لجمهور تاريخي بعينه لا يمكن لوجهة النظر هذه أن تدب فيها الحياة من جديد إلا بإعادة بناء تاريخية للقيم السائدة في عصرها. والبديل هو تبني وجهة نظر نقدية تجاه وجهة النظر، لكن المرء في هذه الحالة لا يكون في حالة تجميع للمعنى الذي يهدف الى التأثير على الجمهور التاريخي، بل يبين الاستراتيجية التي كان ينبغي إدراك هذا الهدف من خلالها.

وتتضح الأهمية المطردة للترتيب المسبق لوجهة نظر القارئ بالنسبة للأدباء في رواية القرن الثامن عشر، فالرواية كجنس أدبي جديد لم تتمكن من اكتساب الشرعية من الشعر التقليدي، لذا كان عليها أن تسعى لاكتساب شرعيتها الخاصة بها من خلال الحوار المباشر مع قرائها، وهو ما أدى الى الصورة المعروفة حاليًا للقارئ المفترض. فهو بصفة عامة يعد تجسيداً للنوازع المعاصرة الخاصة -وهو رؤية أكثر من كونه شخصًا، وبذلك فهو يتخذ مكانه بحذى الرؤى الأخرى للراوية والشخوص والحبكة (ويندمج معها). وهو يضم وجهات نظر وتوقعات تاريخية محددة، ولكن بغرض إخضاعها للتأثيرات التعديلية لكل الرؤى المتفاعلة الأخرى. وبهذا المعنى فالقارئ المفترض يبين المعايير السائدة في عصره والتي تشكل قاعدة مشكوكا فيها يقوم عليها التواصل؛ أي أن وجهات النظر التي يقدمها القارئ المفترض وظيفتها إثارة إنتباه القارئ الحقيقي بحيث يجد نفسه وبدون قصد منه في موقف معارض للتوجهات والأفكار التي كان يسلم بها جدلاً من قبل. ويتم التعرف على ما يوجهه بصورة عامة من خلال عملية نفي ونسخ بقدر ما تصبح الآراء التي يشترك في الإيمان بها موضع فحص نقدي. ويصدق هذا منذ القرن الثامن عشر وحتى عصر بيكيت الذي لاتزال رواياته الأولى تتضمن بقايا من القارئ المفترض. ففي رواية مورفي نعرف أن: «الفقرة السابقة محسوبة بدقة لكي تفسد القارئ المثقف»(٣٣) – وهو ما يعد استحضاراً واضحًا لتوقعات القارئ المتعلم التي ينبغي الآن أن تتحطم ؛ بحيث تنفتح وجهة نظره أمام شئ لم يكن يراه حتى ذلك الوقت ممكنًا في الرواية.

والقارئ المفترض ما هو إلا استراتيجية هامة واحدة تعمل على تثبيت مكانة القارئ

الحقيقى. ويتخذ الأخير دوراً عليه أن يتوافق معه وبالتالى أن «يعدّل نفسه» إذا أريد للمعنى الذى يقوم بتجميعه أن يحدده النص لا نوازعه الخاصة. وفى النهاية فالهدف الكلى للنص هو ممارسة تأثير تعديلى على تلك النوازع، ومن ثم فالنص لا يستطيع ولن يقتصر على استنساخها.

وفى محاولة إدراك البنية التى تقوم عليها وجهة نظر القارئ قد يكون من المفيد أن نتأمل ملحوظات ج. پوليه عن القراءة. فهو أيضًا يشير إلى أن الكتب لا تحقق وجودها الكامل إلا فى نفس القارئ. فمه أنها تتألف من خواطر شخص آخر، إلا أن القارئ نفسه يصبح موضوع هذه الخواطر:

> **«كل ما أفكر فيه هو جزء من عالمى الذهنى. ومع ذلك فها أنا ذا أفكر فى فكرة تنتمى لعالم ذهنى آخر يجول فى خاطرى كما لو لم يكن لى وجود. والفكرة تستعصى على التصور بالفعل، وتزداد عدم قابليتها للتصور إذا تأملت مسألة أن كل خاطرة لابد أن تكون لها ذات تفكرها، لذا فهذه الخاطرة التى هى غريبة علىّ لكنها فى داخلى لابد أن تكون لها هى أيضًا ذات فى داخلى غريبة علىّ. وعندما أقرأ فإنى أؤكد على ضمير المتكلم ذهنيًا، لكن ضمير المتكلم الذى أؤكد عليه ليس أنا».(٣٤)**

وفى هذه العملية يختفى تصنيف الذات والشئ ، والذى يعد ضرورياً لكل إدراك وتصور، وهذا هو ما يجعل الأدب نافذة فريدة على التجارب الجديدة. وقد يفسر هذا أيضًا السبب فى أخذ القراء لعلاقتهم بعالم النص خطأً على أنها علاقة «تحديد هوية».

يطرح پوليه ملحوظاته على النحو التالى: إن الذات الغريبة التى تفكر أفكارها الغريبة فى نفس القارئ تدل على الحضور المحتمل للكاتب الذى يمكن للقارئ أن يستوعب أفكاره ؛ لأنه يضع ذهنه طوع أمر أفكار الكاتب. «وهذه هى الحالة التى تميز كل عمل أستدعيه الى الوجود بوضع وعيى تحت تصرفه. وأنا لا أمنحه الوجود وحسب، بل الوعى بالوجود أيضًا».(٣٥) من ثم فالوعى هو النقطة التى يلتقى عندها الكاتب والقارئ معًا، وهذه النقطة تميز عملية الاغتراب المؤقتة التى حدثت حين كان القارئ يفكر أفكار الكاتب. وهذه العملية هى التواصل عند پوليه. ومع ذلك فهى تتوقف على شرطين، حتمية خفوت قصة حياة الكاتب فى العمل بنفس درجة حتمية تنحية النوازع الفردية للقارئ عن عملية القراءة. وبذلك فقط يمكن لأفكار الكاتب أن تجد فى القارئ ذاتها التى تفكر فى شئ يختلف عنها. إلا أن هذا يشير ضمنًا الى أن العمل نفسه لابد من اعتباره «وعيًا»، فهذا وحده هو الذى يقدم أساسًا كافيًا للعلاقة بين الكاتب والقارئ، وهى علاقة يحددها أولاً إبطال قصة حياة الكاتب الفرد ونوازع القارئ الفرد. وهذه هى النتيجة التى يتوصل إليها پوليه، فهو يرى فى العمل تجسيداً للوعى:

«لذا فلا ينبغى أن أتردد فى الإقرار بأنه طالما أن الحياة تنبعث فى العمل الأدبى بهذه النفحة الحيوية التى يبثها فيه فعل القراءة فإنه يتحول إلى ما يشبه الإنسان (على حساب القارئ الذى يعطل العمل حياته)، فيصبح عقلاً واعياً بذاته ويتكون فى داخلى باعتبارى الفاعل لمفاعيله».(٣٦)

وهنا تبدأ المشكلة. إذ كيف يتسنى للمرء أن يتصور وعيًا ماديًا كهذا يفصح عن نفسه في العمل الأدبى؟ هنا ترفع الهيجلية رأسها. إلا أن فكرة اعتبار الوعى فى حد ذاته شيئًا مطلقًا تشير إلى تشييئه. فى حين أن الوعى يجب أن يعتبر وعيًا بشئ، «فلا وجود للوعى بمعزل عن الالتزام الصارم بأن يكون المعرفة المباشرة بشئ».(٣٧) وإذا كان الوعى لا يكتسب مضمونه إلا من خلال عملية الاكتشاف فهو باعتباره وعيًا خالصًا يظل فارغًا. إذن فماذا يكتشف العمل بوصفه وعيًا خالصًا؟ يرى پوليه أنه لا يكتشف إلا نفسه، فهو لا يستطيع أن يكتشف النوازع الفردية للقارئ والتى لابد أن تظل معماة كما كانت. وإذا كان العمل تجسيدا ذاتيًا للوعى فلا يسع القارئ أن يفعل شيئًا سوى تأمله، إلا أن هذا معناه بعث الحياة فى المثال الكلاسيكى فى موضوع حديث؛ فبدلاً من الجمال يكون لدينا الآن وعى. والطريقة الوحيدة المتبقية لتصور هذا الوعى ذى الصبغة المادية هى النظر إليه بوصفه بنية متماثلة مع ترجمة الكاتب باستمرار إلى العمل وترجمة العمل باستمرار إلى القارئ . لكن هذا مفهوم ميكانيكى، ولا يمكن فى أية حالة أن يكون هذا هو ما قصده پوليه، فالتماثل ليس مبدأ للتفسير بقدر ما هو إشارة إلى ضرورة التفسير.

ومع أن مفهوم پوليه عن الوعى لا يضيف شيئًا فهو يثير عدة نقاط قد تكون مساعدة لنا لو تم تطويرها فى اتجاه مختلف قليلاً. فالقراءة تزيل تصنيف الفاعل والمفعول؛ وبالتالى فالقارئ ينشغل بأفكار الكاتب. لكن هذا يؤدى إلى تصنيف آخر داخل القارئ نفسه. ففى تفكيره فى أفكار غيره يتخلى عن مزاجه الخاص، فهو مهتم بشئ لم يدخل فى فلك تجربته الشخصية ولا نبع منها. لذا يحدث تصنيف مصطنع بإبراز القارئ لشئ ليس منه ووضعه فى مقدمة تفكيره. إلا أن هذا لا يعنى أن توجهاته الخاصة تختفى تمامًا. فمهما تراجعت توجهاته إلى الماضى فهى لاتزال تشكل الخلفية التى تتخذ فيها أفكار المؤلف السائدة مدلولاً موضوعيًا. إذن ففى القراءة هناك دائمًا مستويان، وعلى الرغم من تنوع طرق الربط بينها إلا أنه يستحيل الإبقاء عليها منفصلة. والحقيقة أننا لا نستطيع أن نبرز أفكار غيرنا إلى مقدمة فكرنا إلا إذا كانت متصلة بالخلفية الفعلية لتوجهاتنا نحن (وإلا لكانت غير مفهومة تمامًا).

إن كل نص نقرأه يتصل بجزء مختلف من شخصيتنا؛ فلكل نص موضوع مختلف، وبالتالى فلابد أن يرتبط بخلفية مختلفة من تجربتنا. ولما كان كل نص لا يشتمل إلا

على بعض الجوانب المزاجية ولا يستدعى النسق الكلى لتوجهاتنا فنفس تركيبة هذا النسق توزن بصورة مختلفة تبعًا للنص الذى نقرأه. ونظرًا لأن الموضوع الجديد الذى تم إبرازه الى مقدمة الفكر لا يمكن فهمه إلا من خلال صلته بتجربتنا القديمة التى تمت إزاحتها الى الخلفية (وهو ما قد نستمده من أى جانب من جوانب مزاجنا) فاستيعابنا للتجربة الغريبة عنا لابد أن تكون له تأثيرات استرجاعية على مخزون التجارب. إذن فالتصنيف ليس بين الفاعل والمفعول، بل بين الفاعل وذاته.

وعلى الفاعل فى التفكير فى أفكار الغير أن يكون «حاليًا» فى النص وأن يتخلى عما ظل يميزه حتى الآن. وقد ورد وصف لطبيعة هذه «الحالية» لدى ستانلى كافيل فى مناقشته لمسرحية الملك لير:

> **«إن الإدراك أو التوجه المطلوب فى متابعة هذه الدراما هو إدراك يتطلب انتباهًا مستمرًا لما يحدث من حين لآخر كما لو كان كل ما له أهمية يحدث فى تلك اللحظة، فى حين أن كل ما يحدث يطوى صفحة من صفحات الزمن. وأفكر فيه كتجربة من الحضور المستمر. ومطالبه لا تقل صرامة عن مطالب أية ممارسة روحية – لترك الزمن يمر والمستقبل يحل محله؛ بحيث لا نسمح للماضى أن يحدد معنى ما يحدث الآن ولا نتوقع ما سيحدث مما حدث. لا لأن أى شئ ممكن (ولو أنه كذلك)، بل لأننا لا نعرف ما سيحدث وما لن يحدث بعد ذلك».[٣٨]**

و«الحالية» معناها الخروج من نطاق الزمن – فالماضى بلا تأثير والمستقبل لا يمكن تخيله. والحالى الذى يفلت من سياقه الزمنى يتخذ سمة حدث بالنسبة لمن يقع فى أسره. إلا أن الوقوع فى أسر مثل هذا الزمن الحالى يشمل نسيان الذات. ومن هذا الشرط يستمد الانطباع الذى يتكون لدى القراء أحيانًا بأنهم يمرون بحالة تحول فى القراءة. ومثل هذا الانطباع يستمر طويلاً ويتوثق بصورة جيدة. ففى أوائل عهد الرواية فى القرن السابع عشر كانت القراءة تعد ضربًا من الجنون، لأنها كانت تعنى التحول إلى شخص آخر.[٣٩] وبعد ذلك بقرنين وصف هنرى جيمس هذا التحول بأنه تجربة مدهشة يعيش بها المرء حياة أخرى لفترة وجيزة.[٤٠]

والفصل بين الفاعل وذاته والذى يؤدى إلى شخصية مركبة طباقيًا فى القراءة يساعد الفاعل على إضفاء صفة الحالية على نفسه فى النص ويؤدى إلى توتر يدل على مدى تأثر الفاعل بالنص. يقول هاسيرل: «إن التأثر هو بعث الحياة بوصفه شرطًا للتوحد»،[٤١] وهو يقصد بذلك أن التأثر يثير الرغبة فى استعادة التماسك التى يكون الفاعل قد فقدها بانفصاله عن نفسه. إلا أن هذا الاتحاد لا يتأتى بمجرد استعادة التوجه المعتاد إلى النفس بعد إزاحتها إلى الماضى، فهناك تجربة جديدة لابد من دمجها الآن. إذن «فالتأثر» لا يستدعى توجهات الماضى من جديد، بل يستحضر عفوية الفاعل،

ولو أن العفوية المستدعاة تتوقف على طبيعة النص الذى أضفينا على أنفسنا من أجله صفة الحالية. فهو يصب العفوية بعد أن تحررت من إسارها فى شكل محدد ثم يبدأ فى صياغة ما استدعته. فهناك عفويات الشعور والإرادة والتقويم العفوى والسلوك العفوى العملى للأنا واتخاذ القرار – كلٌ فى أنماط متباينة من العفوية».(٤٢) وهذه الأنماط المختلفة من العفوية هى توجهات ذات القارئ الذى يحاول من خلالها توفيق تجربة النص الحالى غير المعروفة حتى الآن مع مخزونه الخاص من تجارب الماضى.

ولما كانت طبيعة العفوية المنطلقة ومداها تحكمهما فردية النص فهناك طبقة من شخصية القارئ تطفو على السطح بعد أن كانت كامنة فى الظل، وهى مشكلة تركز عليها النظرية النفسية للفن. يقول هانز ساكس فى مناقشته لتأثير الفن على العقل الواعى:

> **«بهذه العملية ينفتح أمامه عالم داخلى هو ... عالمه الخاص، لكنه لا يستطيع دخوله دون عون من هذا العمل الفنى بعينه».(٤٣)**

إذن فمدلول العمل لا يكمن فى المعنى المغلق داخل النص، بل فى أن هذا المعنى يُخرج ما كان مغلقًا فى داخلنا. وحين ينفصل الفاعل عن ذاته تخضع العفوية الناتجة لتوجيه النص وصياغته بحيث تتحول الى وعى حقيقى جديد. لذا فكل نص يشكل قارئه. «ويمكن القول إن الأنا كائنا تتطور باستمرار بقراراتها الخاصة، وهى قطب لأحكام متنوعة وفعلية وقطب لنسق اعتيادى لكوامن قابلة للإدراك لتوجهات إيجابية وسلبية».(٤٤) وتدل هذه البنية على التبادلية بين تكوين المعنى وإبراز الوعى بالذات الذى ينمو فى عملية القراءة فى نفس الاتجاه وبين نفس الأقطاب. وهى ليست عملية إسقاطات ذات بعد واحد من أعراف القارئ الماضية، بل حركة جدلية تتزحزح فيها تجاربه الماضية إلى الهامش ويتمكن من الاستجابة عفويًا؛ وبالتالى فإن عفويته التى يثيرها النص ويصوغها تخترق الوعى. وفيما يتعلق بهذه العملية هناك ملحوظة لهاردنج عن طبيعة القراءة ؛ حيث يقول:

> **«إن ما يسمى بتحقيق الأمانى فى الروايات والمسرحيات قد يوصف بأنه صياغة الأمانى أو تحديد الرغبات. وقد تتفاوت المستويات الثقافية التى يشتغل بها تفاوتًا شديدًا؛ والعملية واحدة ... والأقرب الى الحقيقة أن نقول إن القصص تسهم فى تحديد قيم القارئ أو المشاهد، وقد تؤجج رغباته بدلاً من أن نفترض أنها تلبى الرغبة بآلية ما لتجربة بديلة».(٤٥)**

يدل هذا ضمنيًا على أننا حين نفكر أفكار الغير لا يكفى أن نفهمها؛ فعمليات الفهم لا تنجح إلا بقدر مساعدتها على صوغ شئ ما فينا. ولا يمكن لأفكار الغير أن تصاغ

فى وعينا إلا حين تكتسب العفوية التى يثيرها النص فينا جشتالت خاصًا بها. وهذا الجشتالت لا يتكون بتوجهاتنا الماضية والواعية؛ فما كان لهذه التوجهات أن توقظ العفوية فينا، وبالتالى فالتأثير المحدد لابد أن يكون أفكار الغير التى نفكرها الآن. من ثم فتكوين المعنى يتضمن إيجاد مجموع كلى ينتج عن تفاعل الرؤى النصية كما رأينا من قبل، بل إنه من خلال هذه الكلية يساعدنا على صوغ أنفسنا واكتشاف عالم داخلى لم نكن على وعى به حتى ذلك الحين.

وعند هذه النقطة يندمج علم ظواهر القراءة فى الانشغال الحديث بالذاتية. وقد قام هاسيرل بتعديل «الكوجيتو» الديكارتى - أى تأكيد الذات على الأنا فى وعى فكرها- بالإشارة إلى التناقضات بين درجات يقين الكوجيتو ودرجات ارتياب العقل الواعى.[٤٦] وقد تعلمنا من التحليل النفسى أن هناك منطقة شاسعة فى الذات تفصح عن نفسها بكثير من الرموز وهى مغلقة تمامًا أمام العقل الواعى. وهذه القيود فى الذات تؤمن على نتائج المبدأ الفرويدى: «حيثما كان الهو موجوداً وُجدت الأنا». وفرويد هنا على حد قول ريكور يستبدل بمصطلح «"الوعى" عبارة "التحول الى الوعى". فما كان هو الأصل يتحول الآن الى مهمة أو هدف».[٤٧]

والقراءة ليست علاجًا يوصف لإعادة الرموز التى انفصلت عن العقل الواعى إلى التواصل. إلا أنها تساعدنا على رؤية ضآلة ذلك الجزء من الذات الذى يعد واقعًا مفترضاً، حتى بالنسبة لوعيها نفسه. وإذا لم يعد يمكن ليقين الذات أن يقوم على وعيها وحده فالقراءة باعتبارها تنشيطاً للعفوية تلعب دوراً لا يستهان به فى عملية «التحول الى الوعى». فهذه العفوية تنشط على خلفية الوعى القائم التى لا يساعد موقعها الهامشى خلال عملية القراءة إلا على إخراج نفس هذه العفوية الى الوعى، تلك العفوية التى أثيرت وتكونت بشروط تختلف عن تلك التى تشكل الوعى الأصلى. وهذا الوعى الأخير لن يظل بمنأى عن التأثر بالعملية لأن دمج الجديد يتطلب إعادة صياغة القديم.

هوامش

1 Jan Starobinski, *Psychoanalyse und Literatur* (Frankfort, 1973), p. 78.

2 Mikel Dufrenne, The Phenomenology of Aesthetic Experience , (Evanston, 1973), p. 345.

3 Gilbert Ryle, *The Concept of the Mind* (Harmondsworth, 1968), pp. 244, 255.

4 Jean-Paul Sartre, *Die Transzendenz des Ego* (Reinbek, 1964), p. 82.

5 Ryle, *Concept of the Mind* , pp. 17ff., passim.

٦ تستخدم كلمة «تصور» ideate باعتبارها أقرب ترجمة للمصطلح الألمانى vorstellen ومعناه استحضار شئ غير متاح. فالفكرة فى التصور الفلسفى للوك تطلق على ماينطبع فى الذهن، إلا أن هذا ليس هو المقصود بكلمة vorstellen الألمانية.

7 Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* (Reinbek, 1971), pp. 199ff., 281.

8 Dufrenne, *Aesthetic Experience* , p. 350.

9 Stanley Cavell, *The World Viewed* (New York, 1971), p. 23.

١٠ المصدر نفسه، ص ١٣٣.

11 William James, *Psychology* , ed. by Ashley Montagu (New York, 1963), pp. 157f.

12 Sartre, *Das Imaginäre* , p. 206.

13 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico--Philosophicus* (London, 51951), Section 4.031, p. 69.

14 Ibid., Section 2.11, p. 39.

15 Stierle, "Negation in fiktionalen Texten," pp. 237f.

16 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* , transl. by Collin Smith (New York, 1962), p. 92.

17 Paul Recoeur, *Hermeneutik und Strukturalismus* , transl. by Johannes Rätsche (Munich, 1973), pp. 86f.

18 John Dewey, *Art as Experience* (New York, 121958), p. 54.

19 Henry Fielding, *Joseph Andrews* , I, 8 (London, 1948), p. 20.

20 Joseph Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens* , transl. by Gui Bonsiepe (Cologne, 1970), p. 25.

[٢١] وهنا لابد من تصحيح وجهة نظر إنجاردن بأن النص يكون جاهزا بالمخططات التى لابد من التصويب من خلالها على الشئ المقصود. ومثل هذه العملية لاتبدأ إلا من خلال المخططات التى تحدث فى نفسى شيئًا قبل أن تتحول الى نظير لتكوين الأفكار. والنمط السلبى الذى تقدم فيه مخططات الرصيد النصى تزيح مخزون المعارف الذى يتم استدعاؤه الى الخلف فى الماضى، وبذلك فإن مايترتب على ذلك من نسخ هذه المعارف يثير انتباه القارئ.

[22] Fielding, *Joseph Andrews* , pp. xxviif.

[23] Alfred Schütz/Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt* (Neuwied and Darmstadt, 1975), p. 197.

[24] Fielding, *Joseph Andrews* , p. 15.

[25] Sartre, *Das Imaginäre* , p. 163.

[٢٦] انظر الباب الثانى، الفصل الثالث.

[27] Sartre, *Das Imaginäre* , pp. 284f.

[28] Edmund Husserl, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewu'tseins , *Gesammelte Werke* X, (The Hague, 1966), p. 11.

[٢٩] المصدر نفسه، ص ٦٦.

[30] G. Frege, "Über Sinn und Bedeutung," *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 (1892): 28.

[31] Ricoeur, *Hermeneutik und Strukturalismus* , p. 194.

[32] Edmund Husserl, Phänomenologische Psychologie , *Gesammelte Werke* IX, (The Hague, 1968), p. 118.

[33] Samuel Beckett, *Murphy* (New York, no date), p. 118.

[34] George Poulet, "Phenomenology of Reading," *New Literary History* 1 (1969): 56.

[٣٥] المصدر نفسه، ص ٥٩.

[٣٦] المصدر نفسه.

[37] Jean-Paul Sartre, *Das Sein und des Nichts* , transl. by K. A. Ott et al. (Hamburg, 1962), p. 29.

[38] Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* (New York, 1969), p. 322; Dufrenne, Aesthetic Experience , p. 555.

يقول دوفرين فى سياق مشابه: «والمشاهد أيضًا ينأى بنفسه عن الشئ الجمالى وكأنه يضحى بنفسه فى سبيل حدوثه وكأن هذا فريضة عليه أن يؤديها. والمشاهد يجد نفسه فى فقده لذاته بهذه الصورة. ولابد له أن يقدم شيئًا للشئ الجمالى. وليس معنى هذا أنه ينبغى أن يضيف للشئ شرحا قوامه صور أو تجسيدات تبعده فى النهاية عن التجربة الجمالية. بل عليه أن يكون هو نفسه بجمع شتات نفسه ككل دون إجبار الاكتمال

الصامت للعمل على السفور أو انتزاع أى تجسيد من خزانة النفائس. من ثم فاغتراب المشاهد هو ذروة عملية الانتباه التى يكتشف بها أن عالم الشئ الجمالى الذى يندمج فيه هو عالمه هو. فيشعر بالانتماء لذلك العالم.

[39] Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, transl. by Ulrich Köppen (Frankfort, 1969), pp. 378ff.

[40] Henry James, *Theory of Fiction*, James E. Miller, Jr., ed. (Lincoln, Nebraska, 1972), p. 93.

[41] Edmund Husserl, Analysen zur passiven Synthesis, *Gesammelte Werke* XI, (The Hague, 1966), p. 388.

[٤٢] المصدر نفسه، ص ٣٦١. يؤكد هاسيرل فى هذا السياق أيضًا على العلاقة الوثيقة بين العفوية والحسية.

[43] Hanns Sachs, *The Creative Unconscious : Studies in the Psychoanalysis of Art* (Cambridge, 1942), p. 197.

[44] Husserl, *Analysen*, p. 360.

[45] D. W. Harding, "Psychological Processes in the Reading of Fiction," in *Aesthetics in the Modern World*, Harold Osborne, ed. (London, 1968), pp. 313f.

[46] Edmund Husserl, Cartesianische Meditationen, *Gesammelte Werke* I, (The Hague, 21973), pp. 57f., 61ff.

[47] Ricoeur, *Hermeneutik und Strukturalismus*, p. 142.

د. التفاعل بين النص والقارئ

البنية التواصلية للنص الأدبي

٧. اللاتماثل بين النص والقارئ

شروط التفاعل

ركزنا فى مناقشتنا حتى الآن على الشريكين الأساسيين فى عملية التواصل، وهما النص والقارئ. وقد حان الوقت الآن لأن نلقى نظرة عن كثب على الظروف التى تخلق هذا التواصل وتتحكم فيه. إن القراءة نشاط يوجهه النص؛ وهذا بدوره لابد من أن يعالجه القارئ الذى يتأثر بدوره بما يعالج. وإنه لمن الصعب أن نصف هذا التفاعل، لأن الناقد الأدبى ليس لديه إلا أقل القليل مما يسترشد به، والشريكان أسهل فى تحليلهما بالطبع من الحدث الذى يحدث بينهما. إلا أن هناك شروطًا واضحة تتحكم فى التفاعل بصفة عامة، وينطبق بعضها على العلاقة الخاصة بين القارئ والنص. وقد تتضح أوجه الاختلاف والتشابه إذا أمعنا النظر فى أنماط التفاعل المنبثقة عن علم النفس الاجتماعى والبحث التحليلى النفسى فى بنى التواصل.

تبدأ نظرية التفاعل كما وضعها كل من إدوارد جونز وهارولد جيرار فى كتاب أسس علم النفس الاجتماعى ***Foundations of Social Psychology*** بتصنيف مختلف أنماط الاحتمال التى نجدها فى كل التفاعلات الإنسانية أو تنشأ عنها. ولا داعى لأن نشغل أنفسنا كثيرًا بهذه الأنماط (أى شبه الاحتمال والاحتمال غير المتماثل والتفاعلى والتبادلى)؛ فما يهمنا هو أن عدم القابلية للتنبؤ يعد عنصرًا تكوينيًا ومميزًا فى عملية التفاعل هذه.

١. لدينا شبه الاحتمال حين يتعرف كل من الشريكين على «خطة سلوك» الآخر بحيث يمكن التنبؤ بالإجابات ونتائجها؛ وفى هذه الحالة فإن سلوك الشريكين يشبه مشهدًا تم التدرب عليه جيدًا، وخلال هذا التقنين يختفى الاحتمال.

٢. يحدث الاحتمال غير المتماثل حين يكف الشريك (أ) عن السعى الى تنفيذ خطته السلوكية ويتبع الخطة السلوكية للشريك (ب) دون مقاومة فيتكيف مع الاستراتيجية السلوكية للشريك (جـ) ويندمج فيها.

٣. يحدث الاحتمال التفاعلى حين تتراجع الخطتان السلوكيتان للشريكين بصفة مستمرة أمام رد فعلهما اللحظى تجاه ما قيل أو ما حدث لتوه. فهنا يصبح الاحتمال سائدًا ويعرقل كل محاولات الشريكين لتنفيذ خطتيهما.

٤. يشمل الاحتمال التبادلي توجيه ردود أفعال أحد الشريكين تبعًا لخطته السلوكية وتبعًا لردود الأفعال اللحظية لشريكه، وهو ما قد يكون له نتيجتان:

«قد يكون التفاعل انتصارًا للإبداع الاجتماعي الذي يثري كل منهما الآخر فيه، أو قد يكون انبعاثًا لعداء متبادل مطرد لا فائدة فيه لأي منهما. ومهما كان مضمون مسار التفاعل، فهناك مزيج من المقاومة الثنائية والتغير المتبادل يميز الاحتمال التبادلي عن سائر طبقات التفاعل».(١)

والاحتمال بوصفه أحد عناصر التفاعل ينتج عن التفاعل نفسه، فالخطتان السلوكيتان للشريكين يتم إدراكهما كل على حدة، وبالتالي فإن التأثير العشوائي لكل منهما على الآخر هو الذي يؤدي إلى التأويلات والتوافقات التكتيكية والاستراتيجية. ونتيجة للتفاعل تخضع الخطتان السلوكيتان لاختبارات عديدة تكشف بدورها عن أوجه النقص التي تعتبر هي نفسها احتمالية بقدر ما تكشف عن محدودية في الخطتين ما كانت لتنكشف بغير ذلك. وهذه النقائص مثمرة بصفة عامة، لأنها قد تؤدي إلى استراتيجيات سلوكية جديدة وتعديلات في الخطة السلوكية. وعند هذه النقطة يتحول الاحتمال إلى نمط أو آخر من مختلف أنماط التفاعل. وهنا يكمن التناقض المثمر؛ وهو ينجم عن التفاعل، وفي الوقت نفسه يثير التفاعل. وكلما قل زاد تقنين التفاعل بين الشريكين؛ وكلما ازداد قل ثبات تتابع ردود الأفعال، ويبلغ ذروته في أقصى الحالات بزوال بنية التفاعل بأكملها.

وقد يمكن الخروج بنتائج مماثلة من البحث التحليلي النفسي في التواصل كتلك التي توصل إليها كل من ليينج وفيليبسن و لي ممن تقدم نتائجهم رؤى يمكن الاستعانة بها في تحديد التفاعل بين النص والقارئ. يقول ليينج في كتابه ***Interpersonal Perception***:

«إن نطاق تجربتي تشغله نظرتي المباشرة لنفسي (الأنا) وللآخر (الهو)، بل لما نطلق عليه ما وراء الرؤى – أي نظرتي لنظرة الآخر لي. وقد لا أستطيع أن أرى نفسي كما يراها الآخرون، لكني أساعدهم باستمرار على رؤيتي بعيون أخرى، وأعمل دائمًا في ضوء توجهات الآخر تجاهي وآرائه عني واحتياجاته الفعلية أو المفترضة مني».(٢)

أما نظرات الآخرين لي فلا تسمى إدراكاً «بحتا»؛ فهي نتائج التأويل. وتنجم هذه الحاجة للتأويل عن بنية التجربة الشخصية. فتكون لنا تجربة عن بعضنا البعض بقدر ما يعرف كل منا سلوك الآخر؛ ولكن ليست لنا تجربة عن كيفية تجربة الآخرين عنا. ويقول ليينج في كتاب آخر له بعنوان ***The Politics of Experience***:

«... وتجربتك عنى خافية علىّ وتجربتى عنك خافية عليك. فأنا لا أستطيع أن أعيش تجربتك، ولا أنت تستطيع أن تعيش تجربتى. فنحن شخصان خفيان. وكل من الناس خفى بالنسبة للآخر. والتجربة هى خفاء الإنسان على الإنسان».(٣)

وهذا الخفاء هو الذى يمثل أساس العلاقات بين الناس، وهو أساس يطلق ليينج عليه اسم «اللا شئ».(٤) «فالبينية لا تسميها الأشياء التى تأتى بينها. فالبينية فى حد ذاتها لا شئ».(٥) ونحن فى كل علاقاتنا الشخصية نبنى على هذا «اللا شئ»، فردود أفعالنا تبدو وكأننا نعرف تجربة شركائنا عنا؛ ونحن دائمًا نكوّن آراء عن آرائهم ثم نتصرف كما لو كانت آراؤنا عن آرائهم واقعًا وحقيقة. من ثم فالاتصال يتوقف على ملء فجوة محورية فى تجربتنا.

يتخذ كل من ليينج وفيليبسن و لى من هذه الملحوظة نقطة انطلاق لدراسة محصلات عملية «الملء» وتحديد عوامل التذوق البحت ونزوات الخيال والتأويل والتفرقة بينها.(٦) ولا تهمنا تفاصيل دراستهم فى هذا المقام، إلا أنه من المهم أن نلاحظ أنه العلاقات الشخصية حسب ما توصلوا إليه تبدأ فى اتخاذ سمات مرَضية حين يملأ الشركاء الفجوة بنزوات الخيال. ولكن ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار أن تعددية العلاقات الإنسانية تكون مستحيلة لو كانت أسسها قائمة بالفعل؛ فالتفاعل الثنائى والنشط لا يحدث إلا بسبب عجزنا عن معرفة الطريقة التى نعايش بها تجربة بعضنا البعض، وهو ما ثبت أنه بدوره يدفع الى التفاعل. ومن هذه الحقيقة تنشأ الحاجة للتأويل، وهو ما يتحكم فى عملية التفاعل بأكملها. ولما كنا لا نستطيع أن نتذوق دون تصور مسبق فإن كل تصور لا يكون له معنى بالنسبة لنا إلا إذا تمت معالجته، لأن التذوق البحت مستحيل تمامًا. لذا فالتفاعل الثنائى لا يتاح من تلقاء نفسه، بل ينشأ عن نشاط تأويلى يضم رؤية للآخرين وتصورًا محتومًا عن أنفسنا.

إن الحقيقة القائلة بأننا لا نستطيع أن نجرب الطريقة التى يجربنا بها الآخرون لا تدل على وجود حد وجودى؛ فهو ينبع من التفاعل الثنائى نفسه. ولو كان هناك حد فلابد من أن يكون بمعنى أن القيود التى يسفر عنها التفاعل تؤدى إلى محاولات مستمرة لتجاوزه، أى لاجتياز الحد. لذا فالتفاعل الثنائى يؤدى الى سلبية التجربة (إننا لا نستطيع أن نجرب الطريقة التى يجربنا بها الآخرون)، وهذا بدوره يدفعنا الى سد الفجوة الناتجة عن طريق التأويل، ويضعنا فى الوقت نفسه فى موقف نرفض فيه الجشتالتات التأويلية الخاصة بنا وبالتالى نظل عرضة لتجربة أخرى.

ومن الفروق الواضحة بين القراءة وكل أنماط التفاعل الاجتماعى أنه ليس هناك مع القراءة موقف مواجهة.(٧) فالنص لا يستطيع أن يتكيف مع كل قارئ يدخل فى اتصال معه. وقد يوجه الشريك فى التفاعل الثنائى أسئلة لشريكه لكى يؤكد مدى تحكم

آرائهما فى الاحتمال أو مدى سد صورهما لفجوة عدم القدرة على خوض كل منهما لتجربة الآخر. ومع ذلك فالقارئ لا يستطيع أن يتعلم من النص مدى دقة آرائه أو مدى عدم دقتها. إضافة الى ذلك فالتفاعل الثنائى يفى بأغراض محددة بحيث يكون للتفاعل دائمًا سياق تقنينى يعمل فى الغالب كعنصر ثالث. وليس هناك إطار مرجعى يحكم العلاقة بين النص والقارئ بل على العكس؛ فالقوانين التى قد تقنن هذا التفاعل تتفتت فى النص ولابد أولاً أن يعاد تجميعها أو فى معظم الحالات يعاد تركيبها قبل أن يتمكن أى إطار مرجعى من الاستقرار. إذن فنحن نجد هنا اختلافين أساسيين بين علاقة النص بالقارئ والتفاعل الثنائى بين الشريكين الاجتماعيين.

وغياب القدرة على التأكيد وتحديد الغرض هو الذى يؤدى إلى التفاعل بين النص والقارئ. والتواصل الاجتماعى ، كما رأينا ، ينشأ عن الاحتمال (فالخطط السلوكية لا تتطابق ولا يستطيع الناس أن يجربوا الطريقة التى يجربهم بها الآخرون) لا عن الموقف المشترك أو عن الأعراف التى تربط الشريكين معًا. ويقوم الموقف والأعراف بتقنين الطريقة التى تملأ بها الفجوات، إلا أن الفجوات بدورها تنشأ عن الاحتمال وعدم القدرة على خوض التجربة، وبالتالى فهى تعمل كباعث أساسى على التواصل. وكذلك فالفجوات، أى اللا تماثل بين النص والقارئ، هى التى تؤدى الى التواصل فى عملية القراءة؛ وعدم وجود موقف مشترك وإطار مرجعى مشترك يوازى الاحتمال و«اللاشئ» – فهى كلها أنماط مختلفة من فراغ تكوينى مبهم تقوم عليه كل عمليات التفاعل. وهذا الفراغ كما سبقت الإشارة ليس حقيقة وجودية مفترضة، بل يتكون ويتغير نتيجة للا توازن الكامن فى التفاعلات الثنائية وفى التفاعل بين النص والقارئ. ولا سبيل لتحقيق التوازن إلا إذا ملئت الفجوات؛ وبالتالى فالفراغ التكوينى يتعرض لقصف متواصل بالإسقاطات. ويفشل التفاعل إذا لم تتغير الإسقاطات المتبادلة للشريكين الاجتماعيين، أو إذا فرضت إسقاطات القارئ نفسها على النص. إذن فالفشل معناه ملء الفراغ بالإسقاطات الخاصة وحدها. ولما كان الفراغ يؤدى إلى إسقاطات القارئ فى حين أن النص نفسه لا يتغير ؛ فالعلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا تحدث إلا بتغير إسقاطات القارئ.

وهكذا يثير النص آراء دائمة التغير فى نفس القارئ، ومن خلال هذه الآراء يبدأ اللا تماثل فى إفساح الطريق للأرضية المشتركة لموقف ما. ولكن بتعقيد البنية النصية فمن الصعب على هذا الموقف أن تصوغه إسقاطات القارئ صياغة نهائية؛ بل إنه تعاد صياغته بصورة مستمرة مع إعادة تعديل الإسقاطات نفسها من قبل الإسقاطات التالية لها. وفى هذه العملية التصحيحية المستمرة ينشأ إطار مرجعى للموقف – وهو شكل محدَد ولو أنه ليس نهائيًا. وبإعادة تكييف القارئ لإسقاطاته يمكن له أن يمر بشئ لم يكن ضمن تجربته من قبل، وهذا الشئ ، كما رأينا ، فى باب سابق يتراوح

من تشيئ منفصل لما تورط فيه ، إلى تجربة لذاته لولاها لحال دونها تورطه فى العالم الفعلى من حوله. وبالتفاعل الثنائى ينمحى اللا توازن بإيجاد الصلات العملية بما يؤدى إلى فعل ، وهذا هو السبب فى أن الشروط تتحدد بصورة واضحة فى علاقتها بالمواقف والأطر المرجعية المشتركة. ومع ذلك فاللا توازن بين النص والقارئ غير محدد، ونفس هذا الإبهام هو الذى يزيد من تنوع التواصل المحتمل.

وإذا أريد لهذه الاحتمالات أن تتحقق، ولكى ينجح التواصل بين النص والقارئ، فلابد أن يتحكم النص فى نشاط القارئ بصورة ما. ولا يمكن للتحكم أن يكون محدداً بنفس درجة تحديده فى موقف المواجهة، كما أنه يستحيل أن يكون حاسماً كالعرف الاجتماعى الذى يتحكم فى التفاعل الاجتماعى. ومع ذلك فالأدوات الإرشادية فى عملية القراءة ينبغى أن تبدأ التواصل، ويستدل على نجاحها بتكوين معنى، وهو ما لا يتساوى مع الأطر المرجعية الموجود حيث تتضح سمتها بالتشكيك فى المعانى الموجودة وبتعديل التجارب الموجودة. كما يستحيل فهم التحكم ككيان واضح المعالم يحدث فى استقلالية عن عملية التواصل. فمع أنه أمر يمارسه النص إلا أنه ليس فى النص. وقد أحسنت فرجينيا وولف تصوير ذلك فى تعليق لها على روايات جين أوستن، حيث تقول:

> **«إن لجين أوستن سيادة على العاطفة أعمق كثيراً مما يبدو على السطح. فهى تدفعنا الى التوصل الى ما ليس له وجود. وما تقدمه لنا قد يبدو ضئيلاً، لكنه يتألف من شئ يتسع فى ذهن القارئ ليضفى نمطاً ثابتًا من الحياة على مشاهد تبدو تافهة فى ظاهرها. فهى تركز دائماً على الشخصية. ... والتواءات الحوار تجعلنا فى حالة توتر وإثارة. فانتباهنا نصفه موجه الى اللحظة الحاضرة ونصفه الآخر الى ما هو آت. ... وهنا، وفى القصة الرئيسة التافهة غير المكتملة، تكمن كل عناصر تفوق جين أوستن».(٨)**

والمفتقد فى المشاهد التى تبدو تافهة فى ظاهرها والفجوات الناجمة عن الحوار هما ما يدفع القارئ لملء الفراغات بالإسقاطات. فيتم اجتذابه إلى الأحداث ودفعه إلى التفكير فى المقصود مما لم يرد صراحة. أما ما يرد صراحة فيبدو وكأنه يتخذ مدلوله كإشارة إلى ما لم يرد؛ والنتائج هى التى تضفى الشكل والوزن على المعنى لا العبارات. ولكن نظراً لأن مالم يرد تُبعث فيه الحياة فى خيال القارئ فإن مايرد «يتمدد» ويتخذ مدلولاً أكبر من المفترض؛ فحتى المشاهد التافهة قد تبدو عميقة على غير المتوقع. و«النمط الثابت للحياة» الذى تتحدث عنه فرجينيا وولف لا يظهر جلياً على الورق المطبوع؛ فهو نتاج للتفاعل بين النص والقارئ. إذن فالتواصل فى الأدب هو عملية لا يديرها ويقننها قانون، بل تفاعل بين الصريح والضمنى، بين البوح والإخفاء. وما يتم إخفاؤه يدفع القارئ إلى الفعل، إلا أن هذا الفعل يحكمه ما يباح به؛ ويخضع الصريح بدوره للتحول حين يخرج الضمنى الى النور.

تقوم ملحوظات فرجينيا وولف على أساس الطبيعة المحددة للغة التى يصفها ميرلو بونتى فيما يلى:

«إن غياب علامة قد يكون هو نفسه علامة؛ ولا يتمثل التعبير فى وجود عنصر لغوى يناسب كل عنصر معنوى، بل فى تأثير اللغة فى اللغة، وهو تأثير يتحول بصورة مفاجئة فى اتجاه معنى اللغة. والكلام ليس معناه إحلال لفظ لكل فكرة؛ فإننا إن فعلنا ذلك لما قيل شئ على الإطلاق، ولما أحسسنا بأننا نحيا فى اللغة ولبقينا فى صمت، لأن العلامة كان سيطمسها معنى على الفور. وإن تخلت اللغة عن النص على الشئ نفسه فهى تضفى تعبيراً على ذلك الشئ. ويكون للغة معنى عندما تسمح للفكرة أن تفككها ثم تعيد تركيبها».(٩)

إن النص نسق متكامل من عمليات كهذه. لذا فلابد أن يكون هناك مكان فى هذا النسق للشخص المفترض فيه أن يقوم بإعادة التركيب. وتميز هذا المكان الفجوات الموجودة فى النص؛ ويتمثل فى الفراغات التى يفترض فى القارئ أن يملأها. ولا يمكن أن يملأها النسق نفسه بالطبع؛ وبالتالى فلا يمكن أن يملأها إلا نسق آخر. وما أن يقوم القارئ بسد الفجوات يبدأ التواصل. وتعمل الفجوات كمحور تدور حوله العلاقة بين النص والقارئ. من ثم ففراغات النص تدفع القارئ إلى عملية التصور بشروط يضعها النص. ومع ذلك فهناك مكان آخر فى النسق يلتقى فيه النص بالقارئ وتميزه الأنماط المختلفة للنسخ والتى تنشأ خلال القراءة. والفراغات وعمليات النسخ كلتاهما تتحكمان فى عملية التواصل بسبل شتى؛ والفراغات تترك الصلات بين الرؤى فى النص مفتوحة، وبذلك فهى تحث القارئ على التنسيق بين هذه الرؤى، أى أنها تغرى القارئ بالقيام بعمليات أساسية داخل النص. وتثير أنماط النسخ على اختلافها عناصر مألوفة أو محددة لمجرد أن تلغيها. إلا أن ما يتم إلغاؤه يظل ماثلاً؛ وبالتالى فهو يؤدى إلى تعديلات فى موقف القارئ مما هو مألوف أو محدد؛ بعبارة أخرى، يتم توجيهه إلى اتخاذ موقف من النص.

خلاصة القول إذن إن اللا تماثل بين النص والقارئ يثير فى القارئ نشاطاً تركيبياً؛ ويتخذ هذا النشاط بنية محددة بالفراغات وعمليات النسخ الناجمة عن النص، وهذه البنية تتحكم فى عملية التفاعل.

مفهوم إنجاردن عن الإبهام

قبل أن نخوض فى تحليل أكثر تفصيلاً لما تحث الفراغات القارئ على القيام به، ينبغى علينا أن نلقى نظرة عابرة على مناقشة ذات صلة بالموضوع قام بها إنجاردن فى مفهومه عن «مواضع الإبهام» **Unbestimmtheitsstellen**.(١٠) فحين يحاول إنجاردن

أن يصف الطريقة المحددة التى يقدَم بها عمل فنى لنا فهو يرجع إلى الإطار المرجعى الظواهرى لتعريف الأشياء. وطبقًا لهذا الإطار، هناك أشياء حقيقية محددة بصفة عامة، وأشياء تصورية لها استقلاليتها. والأشياء الحقيقية يفترض فيها أن تُفهم، فى حين أن الأشياء التصورية تُركّب. والمحصلة فى كلتا الحالتين نهائية من حيث المبدأ؛ فالشئ الحقيقى يمكن فهمه بأكمله، فى حين أن الشئ التصورى يمكن تركيبه بأكمله. ويختلف العمل الفنى عن هذين النمطين فى أنه ليس محدداً بصفة عامة ولا مستقلاً؛ بل مقصوداً ومتعمداً. والشئ الأدبى المقصود يفتقر إلى التحديد الكلى بقدر ما تعمل الجمل فى النص كدليل إرشادى يؤدى إلى بنية تخطيطية يطلق عليها إنجاردن اسم «الموضوعية المتجسدة» للعمل.

«والنتيجة أن الشئ المتجسد "الحقيقى" وفقًا لمضمونه ليس فردًا محددًا تمامًا وبصفة عامة يمثل وحدة أولية؛ بل إنه مجرد تكوين تخطيطى بمواضع إبهام مختلفة الأنواع ذى عدد لا متناهٍ من التحديدات المخصصة له، ولو أنه شكليًا يتم تصوره كفرد محدد تمامًا ويدعى لمحاكاة مثل هذا الفرد. وهذه البنية التخطيطية للأشياء المتجسدة لا يمكن محوها فى أى عمل أدبى متناهٍ، ولو أن هناك مواضع إبهام جديدة خلال العمل يمكن ملؤها باستمرار وبالتالى محوها من خلال إكمال سمات إيجابية أحدث. ويمكن القول فيما يتعلق بتحديد الحقائق الموضوعية المتمثلة فيه إن كل عمل أدبى يعد ناقصًا من حيث المبدأ وفى حاجة دائمة الى مزيد من الإتمام؛ إلا أن هذا الإتمام يستحيل تحقيقه من ناحية النص».(١١)

ويستخدم إنجاردن «مواضع الإبهام» فى المقام الأول للتمييز بين الشئ المقصود – أى العمل الفنى– وسائر أنواع الشئ. إلا أن نفس هذه الوظيفة تضفى على مفهومه قدراً من التناقض يتضح حين يقول إن الشئ المقصود الذى لا يكون مكتمل التحديد على الإطلاق يتم تخطيطه كما لو كان محدداً وعليه أن يتظاهر بأنه كذلك. كما أنه ينسب «لمواضع الإبهام» دوراً فى بدء عملية تشيئ النص.

ويمكن توضيح تناقض المفهوم بعدد من الطرق. فإذا كان الشئ المقصود يهدف إلى محاكاة تحديد الشئ الحقيقى ، لكنه لا يتمكن من ذلك إلا من خلال عملية التشيئ المتممة، فمواضع الإبهام وعمليات التشيئ لابد أن تكون خاضعة لقيود محددة حتى تنجح المحاكاة. «فمواضع الإبهام» تفتح الشئ المقصود ويستحيل إغلاقه بحيث يتحتم ملء هذه الفجوات، والذى يقول إنجاردن إنه يبدأ ويستمر خلال عملية التشيئ، أن يسمح من حيث المبدأ بسلسلة كاملة من عمليات التشيئ. ومع ذلك فهو يفرق بين عمليات التشيئ الحقيقية والزائفة فى العمل،(١٢) وذلك لأنه يشعر بالحاجة إلى أن يضفى على العمل (إن لم يكن باعتباره نصًا فباعتباره تشيئًا على الأقل) المطلقية التى يعزوها إلى فهم الأشياء الحقيقية والتصورية وتركيبها.

لا مجال الآن للشك فى أن تحديد عمل من الأعمال ينتج عن تشييئه، أما ما يداخله الشك فهو ما إذا كان تشيئ كل قارئ يمكن إخضاعه لمعايير الملاءمة وعدم الملاءمة. ومن المستبعد أن يكون إنجاردن قد قصد أن تحديد العمل لا يهدف إلا للرسوخ عن طريق محاكاة مثل هذه المعايير. فالتوافق التعددى «للبنية ذات الطبقات» فى العمل عنده واقع لا مراء فيه لا يمكن اعتباره من قبيل المحاكاة، لأن منه تنبع القيمة الجمالية وإدراك أن القيمة تكمن فى التشيئ «الملائم». لذا فالعمل يتكشف كبنية تخطيطية فى سلسلة من العمليات التحديدية تثيرها الأجزاء الفارغة من كل جانب مخطط. «تتغير الجوانب التى نجربها خلال تجربتنا للشئ الواحد بطرق شتى، والشئ الذى لم يظهر فى جانب سابق على شكل خاصية لم تتحقق يظهر فى جانب لاحق فى صورة خاصية تحققت، والعكس صحيح. إلا أن الخواص التى تحققت والتى لم تتحقق تبدو ماثلة فى كل جانب من جوانب الشئ، ومن المستحيل من حيث المبدأ جعل الخواص التى تحققت تختفى جميعا».(١٣)

إذن فتعددية الجوانب تبرز الحاجة إلى التحديد، ولكن كلما زاد التحديد زاد عدد الخواص المحققة، وهذه حقيقة تبدو واضحة فى كثير من الأمثلة فى الأدب الحديث. فكلما حسّن النص من تجسيده للشئ وضاعف جوانبه المخططة زاد الإبهام.(١٤) ولكن لو أريد للعمل أن يتكتل فى كل متعدد الأصوات فلابد من وجود حدود للمستوى المقبول من الإبهام، وإذا تم تجاوز هذه الحدود، ينهار التوافق المتعدد الأصوات، أو بالأحرى لن يظهر إلى الوجود مطلقًا. وهكذا فإن إنجاردن يتبع المنطق فى قوله إن الإبهام قد يكون له تأثير سلبى تماماً خلال عملية التشيئ على «تكوين بعض الخواص ذات الصلة جمالياً».(١٥) وملء الفجوات «لا يحول دون تكوين مثل هذه الخواص ولا يؤدى إلى تكوين خواص توجد تنافراً مع سائر الخصائص المتصلة بها جمالياً».(١٦)

على أى «فالتنافر» شرط أساسى للتواصل فى الأدب الحديث، وهو ما تعجز مناقشة إنجاردن عن تفسيره، وبذلك فهو يكشف عن حدود محددة لمفهومه عن «مواضع الإبهام». فهذه «المواضع» عنده تساعد من ناحية على التمييز بين الشئ المقصود وسائر أنواع الأشياء، ومن ناحية أخرى لابد أن تكون محدودة فى تأثيراتها إن أريد لها ألا تقطع التناغم المتعدد النغمات فى الفن، لأن الشئ المقصود لا يمكن أن يكون «مغلقًا» بصورة تساعد على تحديد هويته كشئ إلا بذلك. ويبدو الأمر وكأن الالتزام بالتوافق مع هذه المقدمة المنطقية يحتم فكرة التجسيد، لأن الشئ المقصود لا يتخذ هويته إلا من خلال التجسيد. ويتأكد هذا الانطباع بتسليم إنجاردن بالتجسيد «الوافى» الذى يتضمن الوفاء أو عدم الوفاء بمعيار تحكمه بدوره القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية للعمل. أما بالنسبة للقيمة فيقول إنجاردن إنه من الصعب وصفها وإنها لاتزال تنتظر الدراسة؛(١٧) وعن الخصائص الميتافيزيقية يقول إن القارئ يجب أن

يدركها بالتقمص،(١٨) فهى لا تتكشف فى اللغة. بعبارة أخرى فهذان فراغان محوريان يدفع القارئ لملئهما بصور ذهنية من عنده (بتوجيه من النص) ليكوّن معنى العمل. إلا أن هذه النتيجة لا تتفق مع آراء إنجاردن نفسه، ومع ذلك يبدو أنها حتمية ؛ لأن القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية بوصفها شرط المعيار الذى يتحكم فى التجسيد «الوافى» وجوهره تظل مبهمة تماماً. ولا يمكن تبرير هذا الغموض إلا إذا كانت تتخذ من التجسيد نفسه أساساً لها وتخرج إلى النور من خلاله؛ لكن هذا معناه وضع القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية فى مجرد عملية تحويل الى واقع، فى حين أن لها فى رأى إنجاردن أساساً فى واقع مستقل تماماً عن التجسيد. وحينئذ يضطر المرء للتخلى عن التسليم بالتجسيد «الوافى»، لأن هذا لا يتحقق إلا إذا كان للقيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية وضع وراء نطاق الخبرة البشرية ووراء عملية التجسيد.

وهكذا يظهر التناقض الأساسى فى مفهوم إنجاردن عن التجسيد. فهو يستخدمه كما لو كان يدل على فعل التواصل، فى حين أنه لا يزيد عن وصف تحويل مخططات يعرضها النص إلى واقع. أى أن إنجاردن يشير إلى ميل من طرف واحد من النص إلى القارئ وليس إلى علاقة ثنائية. ومن هذا المنطلق فمن المنطقى أن نسلم بالقيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية، فهى تجسد الإطار المرجعى اللازم للربط بين البنية التخطيطية للنص وتجسيدها من خلال القارئ فى عملية مقننة. فالقيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية تحل عند إنجاردن محل اللا تماثل بين النص والقارئ وتعمل كقانون يضمن عمليات التجسيد «الوافية». وعند هذه النقطة يبدأ مفهوم التجسيد فى «التألق» بتعبير إنجاردن. فمعيارا التحكم والتنظيم الفائقان يظلان مبهمين فى علاقتهما بوظيفتهما حتى أن المرء يتساءل عما إذا كان إنجاردن لم يكتف بنقل الإبهام اللازم للتواصل من أرض غريبة بين النص والقارئ إلى المخطط المرجعى لعنصر ثالث ينظم العلاقة بين موقفين مختلفين. وبهذا المعنى وحده يمكن النظر إلى الطبيعة المهجنة لهذا المفهوم عن التجسيد والمستخدم لوصف عملية التواصل كأمر مقبول، ولو أن نطاقه أضيق من أن يقوم بذلك.

وتزداد هذه الحقيقة وضوحاً إذا حولنا انتباهنا عن أصل «مواضع الإبهام» إلى الوظيفة التى يعزوها لها إنجاردن. فهو يؤكد فى كتابيه باستمرار على الدور الذى تلعبه فى عملية التجسيد؛ فهى أولاً وفى المقام الأول تساعد على فصل النص فى حد ذاته عن تجسيده. «إن مبدأ تمييز العمل الأدبى الفنى نفسه عن تجسيده يكمن فى التأكيد على أن العمل نفسه يحتوى على مواضع إبهام وعناصر أخرى محتملة (منها المظاهر مثلاً والخصائص المتصلة بها جمالياً)، فى حين أنها تزول أو تتحول إلى واقع فى عملية تجسيد».(١٩) والتوازى الذى يراه إنجاردن بين مواضع الإبهام والعناصر المحتملة يعد أمراً مهماً، فمع أن لكليهما نفس وظيفة فصل العمل عن التجسيد نفسه

فهما يلعبان أدواراً متباينة تماماً فى عملية التجسيد. فلابد أن تزول «مواضع الإبهام»، فى حين أن العناصر المحتملة لابد أن تتحول الى واقع. ولا تتزامن العمليتان. إلا أن ضرورة ملء الفجوات لا تعنى فى رأى إنجاردن أنها تتحول الى قوى دافعة لتحويل العناصر المحتملة إلى واقع، فهو يرى أن هذا التحويل إلى واقع يتم «بالإحساس الأصلى»: وهذه «هى البداية الفعلية للتجربة الجمالية».(٢٠) فهى تبعث فى نفس القارئ ذلك التوتر الذى يطلق نشاطه التكوينى والذى لا يهدأ إلا بإخراج الشئ الجمالى.

«فالإحساس الأصلى مفعم بالدينامية الكامنة؛ بنوع من النهم لا يشبع ولا يظهر إلا حين تكون قد أثارتنا سمة من السمات بالفعل لكننا لم ننجح بعد فى ملاحظتها بحدس مباشر يمكننا من أن ننتشى بها. وفى هذه الحالة من عدم الشبع (أو النهم) يمكننا أن نرى أحد عناصر القلق والحزن، إلا أن السمة المميزة للعاطفة الأصلية باعتبارها أولى مراحل التجربة الجمالية لا تتمثل فى هذا الحزن، بل فى القلق الداخلى، فى عدم بلوغ مرحلة الشبع. وهى عاطفة أصلية لأن من العناصر الظاهرة فيها يتطور المسار الآخر للتجربة الجمالية وتتكوّن لازمتها المقصودة، أى الشئ الجمالى».(٢١)

إذن فأقسام التقمص عند إنجاردن، أو النظرية العاطفية على التوالى، تحرك الصلة بين النص والقارئ وتتزامن نشأتها مع اخراج الشئ الجمالى كبنية متناغمة. و«مواضع الإبهام» فى هذه العملية تعد أقل أهمية؛ فليست هى التى تحرك عملية التجسيد، بل «الإحساس الأصلى». ولا يتعين على المواضع المبهمة إلا أن تُملأ، ولكن هذه العملية المتواضعة تعتبر محدودة تماماً: «والتفكير فى إمكانية تكوين سمات سارية جمالياً تحتم زيادة تقييد قدرة الطرق المسموح بها فنياً على التغير والتى يمكن ملء "مواضع الإبهام" فيها».(٢٢) من ثم فليس من الضرورى عند إنجاردن أن تملأ المبهمات، وهناك مواضع لا ينبغى لها أن تملأ:

«فالقارئ ومحب الفنون الأقل ثقافة والذى يشير إليه موريتس جايجر، والذى لا يهتم إلا بالمصير الذى تؤول اليه الشخوص المتجسدة لا يلاحظ أن "المواضع الإبهام" هذه لا ينبغى إزالتها، وبإكماله لما لم يكن هناك داعٍ لإكماله يحيل الأعمال الفنية الجيدة إلى لغو جمالى تافه».(٢٣)

ومع ذلك يسلم إنجاردن هنا بأن ملء «مواضع الإبهام» له تأثير بالغ على تكوين الشئ لدرجة أن قد يحول الفن الرفيع الى شئ لا قيمة له. وبالتالى فالمبهمات تلعب دوراً لا يستهان به فى تكوين الشئ، ولو أن هذا لا يتضح تماماً إذا اتبع المرء «الإحساس الأصلى» -كما فعل إنجاردن- باعتباره العنصر الثالث للنص والقارئ والذى يطلق عملية التجسيد. ونظرا لما تتسم به «مواضع الإبهام» من إثارة للأحاسيس

وما لها من تأثير على عملية التجسيد، فإنها تظل مشكلة بالنسبة لإنجاردن، لأنها قد تقلق تناغم البنية المكونة من طبقات، وبذلك تغير القيمة الجمالية للعمل.

وإذا كان لابد من ملء «مواضع الإبهام» في بعض الحالات وتركها مفتوحة في حالات أخرى وتجاهلها تماماً في حالات ثالثة فهناك تساؤل يبرز عن المعايير التي تحدد هذه العملية. وهو تساؤل لا يقدم إنجاردن إجابة شافية له، إلا أن هناك إجابة كامنة في نظريته. فالتناغم المتعدد النغمات في بنية العمل المكونة من طبقات لابد أن يظل كاملاً إذا أريد له أن يخلق تجربة جمالية. ومعنى هذا أنه لابد من إزالة المبهمات أو ملئها أو تجاهلها بحيث تتواصل المستويات المختلفة للعمل فيما بينها وتبرز الخصائص السارية جمالياً الى المقدمة. إذن فالمعيار هو التناغم. وإذا قدر لنا أن نرى من هذه العملية ما هو أكثر من مجرد محاولة بلورة الشئ المقصود، وإذا اعتبرت «مواضع الإبهام» شروطاً للتواصل - على الرغم من إخضاعها «للإحساس الأصلي» باعتباره القوة الدافعة للتواصل- فلا يمكن لها إلا أن تكون هي الشروط التي تتحكم في للخداعية في الفن. ومثل هذه النتيجة تتفق تماماً مع وصف إنجاردن للشئ المقصود. فهو يقول إن هذا لابد أن يحاكي التحديد الفردي على الرغم من أنه غير مكتمل وغير قابل للاكتمال من حيث المبدأ. ويتحقق الغرض من المحاكاة بإزالة المبهمات وملئها، لأنها هي التي تدل على انفتاح الشئ المقصود ولابد بالتالي من إخفائها في عملية التجسيد إذا أريد الخروج بشئ جمالي محدد. وإذا كانت هذه هي الوظيفة الأساسية إذن «فمواضع الإبهام» لها أهمية تاريخية محدودة للغاية بوصفها شرطاً للتواصل، لأن إزالتها معناها الإيهام بوجود مجموع كلي، وهو مبدأ أصيل من مبادئ حقبة خدعة السراب في الفن.

وفي طبعات لاحقة من كتابه ***Cognition of the Literary Work of Art*** يشير إنجاردن من آن لآخر الى مدى تعقيد الأدب الحديث بما يتسم به من «غوامض تعتبر مبرمجة الى حد ما»،(٢٤) ويعجز هو نفسه عن النفاذ اليها. وهذه «الغوامض» تظهر من خلال الإخفاء المتعمد للمعلومات؛ لذا فالمبهمات تبدأ في الاتساع بحيث لا تؤدي إزالتها الى إكتمال الشئ المقصود، خاصة أنه حتى الملء يجد غالباً ما يعيقه عن عمد. ومعنى هذا أنها تفقد الوظيفة التي يسندها لها إنجاردن، ومن ثم فمفهوم «موضع الإبهام» يصبح حينئذ على درجة من التناقض لا تقل عن التناقض الذي يكتنف التجسيد. ففي حين يعد سمة تميز الشئ المقصود، فإن وظيفته تعد تصنيفية؛ ولكن لما كان الشئ الأدبي ناقصاً فإنه يعتبر أحد مفاهيم التلقي أيضاً، وفي هذه الحالة فإن صلاحيته تقتصر على شكل تاريخي محدد للأدب، وهو الخداعية في الفن.

و«مواضع الإبهام» باعتبارها إحدى سمات الشئ المقصود لها في الأدب الحديث نفس الوظيفة التي يعزوها لها إنجاردن في الأدب كله؛ أما باعتبارها أحد مفاهيم

التلقى فيبدو أنها مسئولة عن التحريف إن لم يكن عن تدمير القيمة الجمالية حيث أنها تسمح بنطاق كامل من التجسيد يعجز إنجاردن عن التكيف معه. ومن الواضح أن مدى «مواضع الإبهام» ومغزاها يتفاوتان تبعًا لوظيفتها؛ فيبدو الأخير ذا صلة وثيقة بالشئ المقصود ويتناسب معه؛ فهو يؤدى الى الإرباك ولا يمكن التحكم فيه فى علاقته بتلقى ذلك الشئ.

ويتضح تقلص أهميته فى علاقته بالتلقى بإمعان النظر فى رأى إنجاردن عن الطريقة التى تملأ بها «مواضع الإبهام».

> **«لو كانت هناك قصة تتحدث عن مصير أحد الشيوخ لكنها لا تشير إلى لون شعره، إذن فمن الممكن نظريًا إضفاء أى لون على شعره فى عملية التجسيد؛ إلا أن الاحتمال الأكبر هو أن يكون شعره رماديًا. ولو كان شعره فاحمًا على الرغم من شيخوخته فهذا شئ يستحق التنويه اليه باعتباره شيئًا مهمًا عن شيخ لم تصبه الشيخوخة إلا قليلاً؛ ويتحدد فى النص بهذه الصورة. من ثم فالاحتمال الأكبر أن يتم تجسيد الرجل بوصفه ذا شعر رمادى لا فاحم. ومثل هذه الطريقة فى التجسيد المفصل تجعل هذا التجسيد أقرب الى العمل من سائر عمليات التجسيد التى تشير الى ألوان الشعر الأخرى».(٢٥)**

ويصف إنجاردن هذا المثال بأنه مبتذل، إلا أنه فى كل من كتابيه لا يقدم سوى أمثلة مبتذلة حين يبحث عن تصوير مجسم للطريقة التى يتم بها ملء المبهمات. ومع ما لهذه الحقيقة من أهمية، فالأهم بالنسبة لنا هو مفهومه الآلى عن عملية الملء. فهو يفترض أننا فى التجسيد نستشف لون شعر العجوز الذى لم ترد إشارة اليه -وفى مثال آخر فهى عيون القنصل بدينبروك الزرقاء التى لم يرد وصف لها(٢٦)- بحيث أن صورة الشيخ تحقق درجة التحديد التى لا تنطبق فى الأحوال العادية إلا على الإدراك البصرى. والمعنى الضمنى هو أن أى تجسيد لابد أن ينتج الشئ بصورة توهم بالإدراك على الأقل. إلا أن هذا الإيهام ليس إلا مثال نمطى لبناء الصورة ولا سبيل للربط بينه وبين عملية التصور بأكملها. فالصورة الذهنية للشيخ قد تكون بنفس التجسيم دون أن نضفى عليه الشعر الرمادى. والثابت أن عرض الحقائق فى النصوص الأدبية ليست له أهمية إلا فى علاقتها بوظيفتها؛ فكهولة الشيخ لايكون لها مغزى إلا إذا ارتبطت بحقائق أو مواقف أخرى؛ فى حين أن الإشارة للكهولة لذاتها فلامعنى لها. أما حين يكون لسن الرجل وظيفة محددة فإن خيال القارئ يحيى الصلة بين الحقيقة والوظيفة -وبذلك فلايكون هناك داع للانشغال بلون شعر الرجل (إلا إذا كانت له أهمية بالنسبة للوظيفة بالطبع -ومع ذلك فالنص فى تلك الحالة سينص على ذلك بصورة محددة). من ثم فأمثلة إنجاردن المبتذلة لاتدعم رأيه إلا إذا كان يقصد أن ملء المبهمات يتطابق دائمًا مع الإيهام بالإدراك. ولكن حتى لو كان الحال كذلك (وهذا

غير صحيح) فالعملية تحدث فى ظل ظروف تختلف عن تلك التى يفترضها إنجاردن، فهو يرى أن الغرض هو الإكمال الوهمى للشئ المقصود. إلا أن هناك شكوكاً فيما إذا كانت الحاجة لمثل هذا «الإكمال» ماسة بدرجة تكفى لإلهاب خيال القارئ. ونفس هذه الشكوك تثيرها ملحوظة مهمة نوه اليها أرنهايم فى سياق مختلف:

«بدلاً من تصوير عالم راكد بقائمة محتويات ثابتة، فالفنان يعرض الحياة بوصفها عملية ظهور واختفاء. فالكل ماثل جزئيًا وكذلك معظم الأشياء. فقد يظهر جزء من صورة فى حين تختفى بقيتها فى الظلام. فالبطل الغامض فى فيلم الرجل الثالث يقف فى الممشى دون أن يُرى. وطرفا حذائه يعكسان ضوء الشارع، وهناك قطة تكتشف وجود الغريب الخفى وتشم ما لا يراه المشاهدون. والوجود المخيف للأشياء التى تكون بعيدة عن متناول حواسنا ولكن مع ذلك يكون لها تأثير علينا يتم عرضه من خلال الظلام. فحين تكون الأشياء خافية جزئيًا "فالخيال يكملها". وهى عبارة يسهل قبولها إلى أن نحاول أن نفهم المقصود بها ونقارنها بما يحدث فى التجربة. وليس ثم من يستطيع أن يؤكد أن الخيال يجعله يرى الشئ كاملاً. وهذا ليس صحيحًا؛ ولو صح فإنه يقضى على التأثير الذى سعى الفنان لتحقيقه».(٢٧)

وأقصى ما يمكن قوله عن المبهمات هو أنها قد تحث على الإكمال، لكنها لا تتطلبه من مخزون معارفنا. وأقرب ما يوازى مفهوم إنجاردن عن «مواضع الإبهام» هو الإعلان عن سلعة يحذف فيه اسم المنتَج عن عمد بحيث تكون النغمة أو الشعار المصاحب له كافيًا لجعل المشاهدين يستشفون اسم علامته التجارية.(٢٨) ويبين مثال أرنهايم أن الجانب الخفى من شئ مدرك لا يمكن إكماله دائمًا من مخزون معارفنا – مقارنة بمثال إنجاردن عن الشيخ ذى الشعر الرمادى– بل يظل خلفية مبهمة تحيل ما يتم إدراكه إلى توتر إن لم يكن الى علامة حقيقية. ولدينا هنا تفاعل غير ممكن فى العملية الإكمال الثابتة التى تحكم مفهوم إنجاردن. فمثل هذه المبهمات عنده قد تكون مثيرة للأحاسيس، إلا أن لها وظيفة محدودة لأن تحويل احتمالات العمل الى واقع تتم «بالإحساس الأصلى». وبسبب محدودية هذه الوظيفة يقول إن كثيرًا من المبهمات لا ينبغى ملؤها وإنها إذا ما وجدت ما يبررها فهى تؤثر على القيمة الجمالية، بل قد تقضى عليها أيضًا. والحقيقة التى ترى أن المبهمات قد تؤدى إلى التفاعل بين المظاهر المخططة تعتبر أمرًا غير مفهوم عند إنجاردن، لأن المظاهر المتفاعلة قد تؤدى إلى عدد من عمليات التجسيد، وهو ما لم يعد يناسب معايير التوافق المتعدد النغمات والجماليات الكلاسيكية التى تلتزم بها نظرية إنجاردن التزامًا تامًا.

إذن فهناك نقطتان رئيستان تؤخذان على نظرية إنجاردن، أولاهما عدم قبوله إمكانية تجسيد العمل بطرق مختلفة ومتساوية فى شرعيتها؛ والأخرى أنه بسبب هذه

البقعة المعتمة يتجاهل الحقيقة التى ترى أن تلقى عدة أعمال فنية يجد ما يحول دونه إذا تم تجسيدها طبقًا لمعايير الجماليات الكلاسيكية. ومع ذلك فالإنجاز الحقيقى لإنجاردن هو أنه بفكرته عن التجسيد أعلن خروجه على النظرة التقليدية للفن باعتباره مجرد عرض. وهو بهذا المفهوم عن التجسيد يوجه الانتباه الى البنية التى تتحكم فى تلقى العمل، ولو أنه لم يعتبر هذا المفهوم خاصاً بالتواصل. فالتجسيد عنده هو تحويل احتمالات العمل إلى واقع – وليس تفاعلاً بين النص والقارئ؛ لذا «فمواضع الإبهام» عنده لا تؤدى إلا إلى إكمال راكد يختلف عن العملية النشطة التى يدفع القارئ فيها إلى التحول من رؤية نصية الى أخرى ويوجد بنفسه الصلات بين «المظاهر المخططة»، وبذلك فهو يحولها الى سلسلة متتابعة من العلامات. ويتضح إحجام إنجاردن عن النظر إلى «مواضع الإبهام» أو الى التجسيد على أنها مفاهيم للتواصل فى أن القيمة الجمالية التى كان ينبغى لها أن تتحول إلى واقع فى التجسيد تظل بمثابة فجوة محورية فى نسقه بأكمله. صحيح أنه يؤكد على الحاجة إلى بحث مكثف فى الموضوع،(٢٩) إلا أنه لا يشير بصورة واضحة إلى الوجهة التى يجب أن يتخذها هذا البحث. ومع ذلك يمكن القول إنه لم ينظر إلى القيمة الجمالية بوصفها مبدأ أجوف يعلن عن نفسه بتنظيم الواقع الخارجى بصورة يمكن للقارئ من خلالها أن يبنى عالماً لم تعد تحدده البيانات المتوفرة له عن العالم بصورته المعهودة.(٣٠) فهذا أحد مبادئ التواصل، وهذه وظيفة كانت ستعنى عند إنجاردن التضحية بمعايير التوافق الكلاسيكية باعتبارها معايير للتجسيد «الوافى».

هوامش

[1] Edward E. Jones and Harold B. Gerard, *Foundations of Social Psychology* (New York, 1967), pp. 505-12 (qoutation 512).

[2] R. D. Laing, H. Philipson, A. R. Lee, *Interpersonal Perception: A Theory and a Method of Research* (New York, 1966), p. 4.

[3] R. D. Laing, *The Politics of Experience* (Harmondsworth, 1968), p. 16.

[٤] المصدر نفسه، ص٣٤.

[٥] المصدر نفسه. وفي هذا السياق هناك ملحوظة ذات صلة لأومبرتو إيكو في كتابه *Einführung in der Semiotik* (UTB 105), transl. by Jürgen Trabant (Munich, 1972), p. 410 حيث يقول: «ليس هناك أي قانون في جذور كل تواصل ممكن، بل ليس هناك إلا غياب كل القوانين»

[6] R. D. Laing, Interpersonal Perception, pp. 18f.

[7] E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (New York, 1967).

[8] Virginia Woolf, *The Common Reader. First Series* (London, 1957), p. 174.

وحرى بنا في هذا السياق أن نأخذ في اعتبارنا شروح فرجينيا وولف على تكوين شخوصها الروائية. فهي تقول في مذكراتها: «إني أفكر في القراءة والكتابة وأنا حانقة. فليس لدى وقت لوصف خططي. فهناك الكثير مما أقوله عن «الساعات» وعن اكتشافي كيف أحفر كهوفًا جميلة وراء شخصياتي؛ وأعتقد أن هذا هو ما أريده تمامًا؛ الإنسانية والهزل والعمق. والفكرة أن الكهوف ستتواصل ويظهر كل منها في وضح النهار في اللحظة الحاضرة».

A Writer's Diary. *Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, Leonard Woolf, ed. (London, 1953), p. 60.

[9] Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, transl. by Hans Werner Arndt (Reinbek, 1967), pp. 73f.

[١٠] indeterminacy هي الترجمة الانجليزية التي اقترحها جورج جرابوفيتش في ترجمته لكتاب إنجاردن بعنوان *The Literary Work of Art*. وربما كانت عبارة «places of indeterminacy» أقرب الى المعنى المقصود.

[11] Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, transl. by George G. Grabowicz (Evanston, 1973), p. 251.

[12] Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, tranls. by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson (Evanston, 1973), pp. 138f., 150f., 164f., 172, passim.

[13] Roman Ingarden, Work of Art, pp. 260f.

[14] نستخدم لفظ «مظاهر» aspects في كل الترجمات الواردة هنا من أعمال إنجاردن، في حين أن اللفظ الألماني ansichten من الأفضل أن يترجم بلفظ «آراء» حيث أن الاشارة هنا الى العرض وليس الى وجود مظاهر.

15 Ingarden, *Cognition*, p. 289.

[١٦] المصدر نفسه.

17 Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert* (Tübingen, 1969), pp. 21-27, passim.

18 Ingarden, *Cognition*, p. 265f.

[١٩] المصدر نفسه، ص٢٤١.

[٢٠] المصدر نفسه، ص١٨٩.

[٢١] المصدر نفسه، ص١٩١.

[٢٢] أعدنا ترجمة الفقرة التي تظهر في صفحة ٢٩٠ لأجل الوضوح.

[٢٣] أعدنا ترجمة الفقرة التي تظهر في صفحة ٢٩٠ لأجل الوضوح كذلك.

24 Ingarden, *Cognition* , p. 267 footnote.

[٢٥] المصدر نفسه، ص٣٩٢.

[٢٦] المصدر نفسه، ص٥٠.

27 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley and Los Angeles, 1966), p. 318.

[٢٨] من أصدق الأمثلة على هذه التقنية إعلان عن الجعة كان منتشراً في العديد من مدن الساحل الشرقي للولايات المتحدة في الستينيات. فتاة ترتدي زي العصر التيودوري وتغني على شاشة التلفزيون أغنية مطلعها:

تعال معي

واشرب بيرة جينيسي

إلا أن إعلانات الشوارع لم تكن تضم سوى صورة الفتاة ومعها حروف اللحن وعبارة:

تعال معي

...29 Ingarden, *Erlebnis* , p. 27, 151, passim, and *Cognition* , pp. 405f.

30 Jan Mukarovsky, *Kapital aus der Ästhetik* (edition suhrkamp; Frankfort, 1970), pp. 108f., 89f. ; Robert Kalivoda, *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit* (edition suhrkamp; Frankfort, 1970), p. 29.

٨. كيف تبدأ عمليات التكوين

مقدمة

يصف إنجاردن العمل الأدبى بأنه بنية مخططة ترمز إلى الشئ المقصود الخاص بها والذى يختلف عن الأشياء الواقعية والمثالية من خلال افتقاره للتحديد. وهو تعريف يُخضع النص الأدبى لإطار مرجعى يساعد على تصنيفه بوجود بعض السمات أو غيابها، إلا أن هذا الزعم يعنى ضمنًا أن النص يُفهم ويتحدد بدقة فى إطار المواقف المألوفة التى يعرضها. ولو كان الأمر كذلك فكيف يمكن فهم نص لا يمكن تكوين معناه إلا من خلال إدراك أنه يسمو على الأطر المرجعية الموجودة؟

إن أرنولد بينيت حين قال «إنك لا تستطيع أن تضع شخصية كاملة فى كتاب»(١) كان يفكر فى التناقض بين حياة شخص والشكل المحدود الذى يتم فيه عرض تلك الحياة. ومن هذه الحقيقة تستنبط نتيجتان مختلفتان كل الاختلاف. أولاً وكما يقول إنجاردن لابد من وجود سلسلة من «المظاهر المخططة» يتم بها عرض الشخصية، ولما كانت كل رؤية ناقصة تتممها الرؤية التالية لها ينشأ شيئًا فشيئًا الوهم باكتمال العرض. ثانيًا، يمكن توجيه الانتباه للقرارات الانتقائية التى ينبغى اتخاذها إذا ما أريد تقديم الشخصية بصورة تمكننا من التعرف عليها. وفى هذه الحالة، فاهتمامنا لا ينصب على الإيهام بالواقع، بل على أنماط الواقع الخارجى الذى يتم انتقاء العناصر منه. وهذه القرارات الانتقائية (التى يتخذها المؤلف) بالنسبة للقارئ لا تتسم بالتحديد الذى تكشف عنه مظاهر الشخصية المتبلورة فى الكتاب، ولو أن هذه المظاهر المتبلورة للشخصية لا تتخذ مغزاها إلا من خلال الأصل غير المتبلور الذى تم انتقاؤها منه. ولا سبيل لإرجاع الأصل نفسه إلى أى إطار مرجعى مفترض. فالواقع - مهما كان معناه - لا يقدم إطارًا كهذا، وحتى لو تم عرض الشخصية بصورة تحاكى الواقع، فهذا ليس غاية فى ذاته، بل علامة لمعنى أوسع نطاقًا. فاللجوء لمحاكاة الواقع فى القصص كما رأينا فى موضع سابق لا ينم عن مجرد رغبة فى استنساخ واقع مألوف؛ فوظيفته أن يساعدنا على رؤية ذلك الواقع المألوف بعيون جديدة. يقول ستانلى كافيل فى معرض مناقشته للسينما التى تعد بحق أكثر وسائل الإعلام الحديثة واقعية:

«... لو عُرض على أحد الناس فيلم يتناول يوما كاملا من حياته لأصابه الجنون».(٢)

ومن المخرجين من يستغل هذه الحقيقة، ومنهم أنتونيوني و جودار، فبمحو الفارق بين الحياة اليومية وعرضها عن عمد، يتم توضيح حدود التسامح لدى المشاهد. وإذا كانت بعض الأفلام تحقق أثرها بالاستنساخ المتعمد للواقع اليومي بهدف جعل هذا التكرار الممل أمراً لا يطاق، فإن هذا يبين أن الواقع نفسه ليس هو الهدف من العرض.

وينطبق نفس هذا الرأى على القرارات التى تنظم النص الأدبى. يقول أدورنو: «إن الفن هو الدنيا فى صورة معادة».(٣) والنص الأدبى يشبه الدنيا من حيث أنه يرسم عالمًا منافسًا. لكنه يختلف عن دنيا الواقع فى أنه لا يُستنبط من مفاهيم الواقع السائدة. وإذا كانت معايير القصص والواقع تتمثل فى مدى تناولها لما هو محدد يتبين أن القصص غير محدد بأكمله. فهو أداة منقوصة، بل زائفة، لأنه لا يمتلك أيًا من معايير الواقع، ومع ذلك فهو يدعى أنه يمتلكها. وإذا تحتم تصنيف القصص بالمعايير التى تصلح لتعريف الواقع وحدها فمن المستحيل نقل الواقع من خلال القصص. فالنص الأدبى يؤدى وظيفته لا من خلال مقارنة مدمرة بالواقع، بل بنقل واقع من خلقه هو. من ثم فالقصص أكذوبة حين يتم تعريفه من زاوية واقع محدد؛ لكنه يفتح نافذة على الواقع الذى يحاكيه إذا تم تعريفه من ناحية وظيفته التى تتمثل فى النقل. وبوصفه بنية للتواصل فهو لا يتطابق مع الواقع الذى يشير إليه ولا مع ميول من يتلقونه، فهو يجسد كلاً من المفاهيم السائدة فى الواقع (والتى يستمد رصيده منها) ومعايير قرائه وقيمهم. ولأنه لا يتطابق مع عالم أو قارئ يمكن له أن ينقله. ويفصح عدم التطابق عن نفسه فى درجات الإبهام التى لا تعزى إلى النص نفسه بقدر ما تعزى للصلة التى تنشأ بين النص والقارئ خلال عملية القراءة. وهذا النوع من الإبهام يعمل كقوة دافعة – فهو يتحكم فى «بلورة» القارئ للنص. وهذه البلورة هى العنصر الأساسى لنسق لا نعرف عنه إلا أقل القليل، فمع أنه من الواضح أن معايير الرصيد النصى وقيمه يعاد ترميزها فإن أساس عملية إعادة الترميز نفسها يظل خافيًا. ولما كان النص غير المكتوب يشكل النص المكتوب فإن «بلورة» القارئ لغير المكتوب تتضمن رد فعل تجاه المواقف الموضحة فى النص، وهو ما يمثل الواقع الذى تتم محاكاته بالضرورة. وبما أن «بلورة» القارئ لغير المكتوب تتحول إلى رد فعل تجاه العالم المعروض فى النص فلابد للنص دائمًا أن يسمو بصورة ما على العالم الذى يشير إليه. «ووظيفة الفن ليست التعريف بالعالم بقدر ما هى إضفاء الكمال عليه وإدخال أنماط مستقلة تضاف إلى الأنماط الموجودة بالفعل والكشف عن قوانينها وحياتها الشخصية».(٤) وهذه الأنماط «مستقلة» من حيث أنها تمثل المواقف التى لا يمكن استنباطها من المواقف التى تنقلها. «وبهذا المعنى فالأدب هو الدلالة المحددة على شئ غير محدد»(٥) (وهو ما يصدق بحق على كل أشكال الفنون).

وينشأ الإبهام من الوظيفة التواصلية للأدب، وبما أن هذه الوظيفة تؤدَى عن طريق التحديدات المتبلورة فى النص فإن الإبهامات الناتجة عن النص المتبلور لا يمكن أن تكون بلا بنية. وهناك فى الحقيقة بنيتان أساسيتان للإبهام فى النص وهما الفراغات والنقائض، وهى شروط أساسية للتواصل لأنها تثير التفاعل الذى يحدث بين النص والقارئ وتتحكم فيه الى حد ما أيضًا.

الفراغ باعتباره صلة مفترضة

إن ما أسميناه فراغًا ينشأ عن إبهام النص، ومع أنه يبدو شبيهًا «بمواضع الإبهام» التى قال بها إنجاردن إلا أنه يختلف عنها من حيث النوع والوظيفة. ويستخدم المصطلح الأخير للدلالة على فجوة فى تحديد الشئ المقصود أو فى تسلسل «المظاهر المخططة»؛ أما الفراغ فيشير إلى مساحة فارغة فى النسق الكلى للنص يؤدى ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية. بعبارة أخرى فالحاجة للإكمال فى هذا الصدد تحل محلها الحاجة للربط. ولا يبدأ الشئ الخيالى فى التبلور إلا حين يتم ربط مخططات النص كل بالآخر، والفراغات هى التى تقوم بعملية الربط هذه. فهى تدل على ضرورة الربط بين مقاطع النص على اختلافها، ولو أن النص نفسه لا يقول ذلك. وهى بمثابة مفاصل غير مرئية للنص، وكما تميز المخططات والرؤى النصية عن بعضها البعض فهى فى الوقت نفسه تطلق عمليات تصور فى ذهن القارئ. وبالتالى فحين ترتبط المخططات والرؤى معا «تختفى» الفراغات.

وقابلية الربط أساسية بالنسبة لبناء النصوص بصفة عامة؛ وهى تلاحظ فى النصوص التفسيرية حيث يكون هناك رأى يجب تكوينه أو معلومة ينبغى نقلها عن شئ معين. واللغة فى مثل هذه النصوص لابد أن تنتشر بطريقة يصفها س. ج. شميت كما يلى:

> **«يمكن وصف عملية تكوين المعنى بأنها انتقاء مطرد – يوجهه الغرض من الكلام– من احتمالات التأثير والوظيفة المتصلة بالعناصر المحددة التى يكون ارتباطها بالموضوع معروفًا لدى المتكلمين؛ وتؤدى هذه العملية فى النهاية إلى تمييز الوظائف المحددة معياريًا أو اختياريًا ويتم تعريفها بفئات مناسبة ويتم تحديدها شكليًا بوضعها فى نسق اللغة الذى يتجه نحو كفاية ما ينبغى نقله فى عملية لغوية».(٦)**

وتمييز غرض المتكلم يضمنه مدى القابلية للربط. أما الفراغات فتقطع قابلية الربط، وبذلك فهى تدل على غياب الارتباط وتوقعاتنا من لغة الحياة اليومية حيث تكون قابلية الربط محكومة نفعيًا.

ويؤدى انقطاع الروابط إلى عدد من الوظائف يمكن للفراغات أن تؤديها فى النص الأدبى. فهى تشير إلى الفارق بين الاستخدام الأدبى والاستخدام اليومى للغة، فما يرد

دائمًا فى اللغة العادية يجب إيجاده أولاً فى القصص. وإذا كانت مراعاة قابلية الربط تعد شرطًا أساسيًا بالنسبة لتماسك النص فإن هذا التماسك فى الاستخدام النفعى للغة تتحكم فيه عدة شروط إضافية لا ترد فى استخدام اللغة الأدبية. ومن هذه الشروط «الإطار غير اللفظى للعمل ... باعتباره مادة للكلام»؛ والعلاقة بين المتلقى و«النسق المرجعى المشترك للتجارب والذى يفترضه المتكلم» و«مساحة التلقى المشتركة»؛ والعلاقة بين المتلقى وموقف التواصل ونطاق التداعيات الخاص بالمتكلم».(٧) كل هذه الشروط يجب أن يفى بها النص الأدبى أولاً كما سبق أن رأينا فى مناقشتنا للنمط النصى التواصلى. ويتضح غياب مثل هذه الشروط من تزايد الفراغات فى النصوص الأدبية بالمقارنة بفراغات اللغة اليومية العملية؛ إلا أنها لا يجب أن تؤخذ كعيب، بل كإشارة إلى أن المخططات النصية يجب أن ترتبط فيما بينها باعتبار أن هذا هو السبيل الوحيد لتكوين سياق يضفى على النص تماسكًا ويعطى للتماسك معنى.

يتبين مما ذكرناه حتى الآن أن استخدام اللغة فى النصوص الشارحة وكذلك فى النصوص القصصية يبدو مختلفًا. فحين يثير النص الشارح جدلاً أو ينقل معلومة فهو يفترض مسبقًا الإشارة إلى شئ معين، وهو ما يتطلب بدوره تمييزًا مستمرًا لفعل الكلام الناشئ بحيث تكتسب العبارة دقتها المقصودة. من ثم فتعددية المعانى الممكنة لابد أن تقل بصورة مستمرة بمراعاة قابلية المقاطع النصية للترابط، فى حين أن نفس هذه القابلية للترابط والتى تقطعها الفراغات تبدأ فى التعددية. فهى تفتح الباب لعدد متزايد من الاحتمالات بحيث تؤدى مجموعة المخططات إلى قرارات من جانب القارئ. ولا يحتاج المرء إلا للتفكير فى الرصيد لكى يعرف كيف تسير هذه العملية. فالمعايير والخدع الأدبية التى نزع منها جانبها العملى قد فقدت سياقها المألوف؛ وانتزاع الجانب العملى منها يخلق فراغًا يقدم فى أحسن الفروض احتمالات للربط. وفى الوقت نفسه فإن هذه الفراغات تطلق شيئًا كان قد ظل حتى ذلك الوقت خافيًا طالما ظلت المعايير وما إليها مقيدة داخل بيئتها المألوفة. ثم يبدأ إطلاق الاحتمالات التى لاتزال خافية فى توجيه عملية الربط. وكما أن هناك فراغات فى الرصيد فهناك أيضًا فراغات فى الاستراتيجيات.

والنص باعتباره بنية ذات وجهة نظر يتطلب ربطًا مستمرًا بين رؤاه. إلا أن الرؤى لا تتابع فى تسلسل محدد، بل تتداخل فى نسيج واحد بحيث يتحتم إيجاد روابط لا بين مقاطع الرؤى المختلفة وحسب بل بين مقاطع الرؤية الواحدة أيضًا. وبعض هذه المقاطع يبدو غير ذى صلة بل إنه قد يدخل فى صراع مع البعض الآخر. وتبدو مثل هذه التقنية فى أجلى صورها فى أعمال جويس وغيره من الروائيين المحدثين حيث يزيد تفتت السرد من عدد الفراغات لدرجة أن الصلات المفقودة تصبح مصدر إزعاج دائم لقدرات القارئ على بناء الصور. إلا أن هذه التقنية ليست جديدة. فكل ما نحتاجه

هو أن نعيد التفكير فى مثال فيلدنج حيث نجد أن المواجهة بين أولورذى وبليفيل تضع مقاطع رؤيتين شخصيتين مختلفتين كلاً ضد الأخرى وتترك القارئ ليتخيل الصلة بينهما بنفسه.(٨) وتعد الحقيقة القائلة بأن الرؤى النصية لا تعطَى لوجهة نظر القارئ الشاردة إلا فى مقاطع دليلاً على الحاجة إلى عملية ربط وعلى أن التماسك الضرورى للنص يتم من خلال عمليات التصور من جانب القارئ. وتقوم الفراغات ببناء هذه العملية على خلفية الاستخدام اليومى للغة الحديث؛ وهى باحتفاظها بمراجعها تساعد على انتزاع التوقعات اللغوية العادية للقارئ من مكانها فيجد لزامًا عليه أن يعيد بلورة نص متبلور إن استطاع أن يستوعبه.

ولا تبرز هذه الحاجة فى التفاعل الثنائى للحوار العملى لأن الصلات المفتوحة قد يغلقها الشك فى الطرف الآخر بحيث لا يحتاج المتلقى للاستعانة بخياله لإغلاقها. وكذلك فالنص الشارح لا يتطلب قدرًا كبيرًا من التصور من جانب المتلقى، لأنه يهدف إلى تحقيق غرضه المحدد فى ضوء حقيقة محددة بمراعاة التماسك لكى يضمن التلقى المقصود. إلا أن فراغات النص الأدبى تحتم وجود تكافؤ فى الربط يساعد القارئ على اكتشاف ما يسمى **Archisem** (٩) الذى تقوم عليه المقاطع المجزأة، وبمجرد العثور عليه يقوم بربطها فى وحدة معنى جديدة.

ولا تقتصر فكرة «قابلية الربط» على بناء النصوص، إذ أن لها أهميتها أيضًا فى علم النفس ويمكن مساواتها بمفهوم حسن المتابعة المستخدم فى علم نفس التذوق.(١٠) وهو ما يدل على أن الربط المستمر للبيانات الإدراكية التى تؤدى إلى جشتالت إدراكى وإلى ربط الجشتالتات الإدراكية ببعضها البعض. وفى علم نفس الظواهر اتخذ هذا المفهوم مغزى كونيًا ويمكن التعرف بسهولة على علاقته بالنصوص القصصية. وبما أن قابلية المقاطع للربط فى هذا النوع من النصوص تعرقلها الفراغات فإن هذه العرقلة ستثمر فى عمليات بناء التوافق التى تنطلق فى خيال القارئ.

اتضح من مناقشتنا لبناء الصور أن المخططات النصية تستحضر المعارف الموجودة وتقدم معلومات محددة يمكن من خلالها تصور الشئ المقصود الذى لم يرد صراحةً. إلا أن القاعدة أن معايير الرصيد ومقاطع الرؤى لا تنتظم فى تسلسل ثابت؛ وإذا كان على النص أن يواجه القارئ برؤية جديدة عن العالم المألوف فلابد للتسلسل ألا يتسم بالثبات، وبالتالى فالمخططات تكون أقل التزامًا بمبدأ حسن المتابعة الذى يعد شرطًا لأية عملية تذوق ناجحة.

ومبدأ الاقتصاد فى الأدب – وهو الذى يتحكم فى التذوق ويساعد المتلقى على قصر رؤيته على ما يفترض فيه أن يدركه–(١١) تتم مخالفته أكثر مما يلتزم به، وهو ما يرجع إلى بناء النص بطريقة تسمح بالسير عكس اتجاه ميول قرائه.(١٢) وتقطع الفراغات القدرة على الربط بين المخططات، وبذلك فهى ترتب المعايير المنتقاة ومقاطع الرؤى فى

تسلسل مفتت عكسي متغير أو متداخل ينفى أى توقع بحسن المتابعة. ونتيجة لذلك يتحرك الخيال تلقائياً فيزيد النشاط التكوينى لدى القارئ فلا يسعه إلا محاولة إيجاد الصلات المفقودة التى تجمع المخططات فى جشتالت متكامل. وكلما زاد عدد الفراغات زاد عدد الصور المختلفة التى يبنيها القارئ، فالصور كما يقول سارتر لا يمكن وضعها فى تسلسل، بل لابد للمرء أن يتخلى باستمرار عن صورة ما حين تضطره الظروف لإنتاج صورة جديدة.(١٣) فنحن نستجيب للصورة ببناء صورة أخرى أشمل.

وفى هذه العملية يكمن الجانب الجمالى للفراغ. فهو بتعطيله لحسن المتابعة يلعب دوراً حيوياً فى بناء الصور الذى يستمد كثافته من حقيقة أن الصور تتكون ثم يتحتم التخلى عنها. وبهذا يمكن القول إن الفراغات توجد صوراً من الدرجتين الأولى والثانية. والصور من الدرجة الثانية هى تلك التى نستجيب فيها للصور التى نكوّنها. وقد تزداد هذه العملية وضوحاً إذا دللنا عليها بالمثال الذى يستشهد به دائماً من رواية توم جونز. فعندما يقوم الكابتن بليفيل بخداع أولورذى فالمقاطع المترابطة لرؤيتين لشخصيتين مختلفتين توجد فكرة فحواها أن الشخص الكامل يفتقر إلى الفطنة لأنه يثق فى المظاهر. ولكن سرعان ما يتحتم التخلى عن هذه الصورة حين يبيع توم الجواد الذى أعطاه له أولورذى. وينزعج المعلمان من هذه الفعلة الدنيئة، إلا أن أولورذى يصفح عن توم لأنه على الرغم من المظهر يدرك حسن النية الكامن وراء فعلته.

وهكذا يثبت خطأ فكرة الشخص الكامل الذى يفتقر إلى الفطنة ويصبح من الضرورى التخلى عن الصورة الأصلية؛ أما الصورة الجديدة فلشخص كامل يفتقر إلى القدرة على التجرد من توجهاته الشخصية، وهى قدرة لازمة لحسن التقدير. فالشخص الصالح يرى الصلاح فى الآخرين على الرغم من زيف المظاهر؛ إلا أنه يؤمن بالمظاهر الزائفة إذا كانت تحاكى الصلاح. إذن فنحن هنا أمام صورة من الدرجة الثانية تبرز الموضوع الحقيقى للرواية إلى المقدمة؛ فيكون على القارئ أن يكتسب إحساساً بالفطنة،(١٤) وهو ما يتطلب قدرة على التجرد من الميول الخاصة وهى قدرة تتأتى بتراجع المرء عن المعايير التى تحكم توجهاته. وتظهر صور الدرجة الثانية حين لا تتحقق التوقعات التى توجدها صور الدرجة الأولى. والفراغات بتعطيلها لحسن المتابعة تتحكم فى تصادم الصور، وبالتالى فهى تساعد على عرقلة عملية بناء الصور (وعلى إثارتها فى الوقت نفسه). وهذه العملية هى التى تضفى عليها مغزاها الجمالى. ويتضح ذلك فى أجلى صوره بطريقة مزدوجة. أولاً بإلقاء نظرة نقدية على معيار الفن عند الشكليين الروس باعتباره امتداداً للتذوق، وثانياً بدراسة النتائج المترتبة على إعاقة بناء الصور.

إن الشكليين الروس يرون أن الفن عملية تذوق ممتدة تؤدى فى نظرهم إلى طول فترة الانشغال بالشئ الذى يهدف العمل إلى تصويره. يقول شكلوفسكى:

«إن الهدف من الفن هو نقل إحساس ما بالشئ؛ وتقنية الفن هى تقنية "اغتراب" الأشياء وتقنية الشكل المعطل، وهى تقنية تزيد من التعقيدات ومن امتداد فترة التذوق، فعملية التذوق هى غاية فى حد ذاتها بالنسبة للفن، وبالتالى فلابد أن تطول».(١٥)

ولكن حتى هذا الامتداد لابد أن ينتهى بحيث أن التذوق الممتد الذى يخلقه العمل لابد أن يخضع إن عاجلاً أو آجلاً لما سنسميه «قابلية النفاد».

وبما أننا سبق أن تناولنا مفهوم التذوق فلسنا فى حاجة لمناقشته بالتفصيل فى هذا المقام. وقد وجدنا أن هذا المفهوم لا ينطبق على النص الأدبى لأنه ليست هناك أشياء محددة يجب نقلها من النص للقارئ. ومع أن شكلوفسكى لم يستخدم مفهوم التذوق بهذه الدرجة من الصرامة إلا أن هذا المفهوم يشير ضمناً إلى فهم محدد لشئ يختلف تماماً عن الشئ الذى يتم تجميعه بعملية التصور. صحيح أن الأخير يخرج كشئ فردى محدد من كل عملية تكوينية، إلا أن عنصر الوقت الهام فى هذه العملية بوصفه عامل تنوع يسمح بالتمييز الإبداعى للشئ الخيالى الواحد الذى يتكرر. من ثم فهو يضمن فترة من الانشغال لا تتحقق بالتذوق الممتد الذى قال به شكلوفسكى، لأنه غير متناه من حيث المبدأ. وبالتالى فالفن لا يضفى على تذوق الأشياء تعقيداً ولا تطويلاً، بل إنه باختلاف درجات تعقيده يعرقل عمليات التصور التى تشكل أساس عملية تكوين المعنى. وهذا هو ما يضفى أهمية على طول الانشغال الذى يميز الفن، فتعطيل عملية بناء الصور تؤثر على كل عملية تجميع للمعنى، بل تؤدى إلى التنويع المتكرر لجشتالتات المعنى الإبداعية.

وهناك سببان رئيسان لاعتبار تعطيل عملية بناء الصور أكثر إقناعًا من تعطيل التذوق باعتباره معياراً لتقويم العنصر الجمالى الكامن فى النص الأدبى، أولهما أن التذوق الممتد لابد أن يصل إلى نهاية تحدده. إلا أن عملية التصور المعطلة تسمح بإخراج عدد من الجشتالتات التحديدية من النص الواحد. والسبب الآخر أن التذوق الممتد يؤدى بلا شك إلى نزع سمة التلقائية من التذوق المألوف، لكنه لا يحول دون إضفاء سمة العادية المتجددة على مثل هذا التذوق المتجرد من سمة التلقائية. ويضطرنا تعطيل بناء الصور إلى التخلى عن صور كوناها بأنفسنا ويقودنا إلى موقف خارج ما ننتجه، وبالتالى إلى إنتاج صور ما كنا لنتصورها بأسلوبنا المعتاد فى التفكير. ويمكن القول إن التذوق الممتد قد يقلق ميولنا العادية مرة واحدة، فى حين أن تعطيل بناء الصور يستفيد دائمًا من ميولنا بإحداث صدام بين الصور يظل يفصلنا عما ننتجه.

وصورة الدرجة الأولى توجد الشئ الخيالى الخاص بها عن طريق المعرفة التى تقدم فى المخططات النصية أو تتم استثارتها وتوجيهها فى ذهن القارئ. وهذه المعرفة فى حد ذاتها محددة وبالتالى انتقائية، وتعمل كشبيه للشئ الخيالى الذى يتكون؛ وقد سبق

مناقشة هذه العملية فى موضع سابق من هذا الكتاب. وعلى الرغم من علاقة الصورة بالبيانات المعطاة إلا أنها تظل تحتفظ بقدر كبير من الحرية فى تصميم الشئ الخيالى، وهو ما يؤدى حتماً إلى إفساد المعرفة كما يقول سارتر.(١٦) وغالباً ما يطرأ على المعرفة المستثارة تعديل كبير بحيث يمكن توفيقها مع الشئ الخيالى الناتج. ومثل هذه العمليات شائعة فى السلوك اليومى حين نقوم على سبيل المثال بإخضاع معارفنا لكى «نصور» الآخرين ومواقفهم وعلاقاتنا بهم. أما فى النصوص القصصية فتعطيل حسن المتابعة الذى يؤدى إلى تصادم الصور يمنعنا من صب المعارف المعطاة أو المستثارة فى قالب تحديدى، وبذلك فهو يمنع عملية «إفساد» هذه المعرفة من الانتهاء حيث يضطر القارئ باستمرار إلى التخلى عن صورة ليكوّن صورة غيرها. وفى استجابته لصوره الخاصة به يقوم هو نفسه بوضع آلية لتفاعل الصور يوجهها النص.

«فالشئ غير الحقيقى لا تكون له أية قوة حيث أنه ليس له فعل. أما استحضار أية صورة حية فمعناه الاستجابة بصورة نشطة فى قليل أو كثير إزاء فعل الاستحضار، وفى نفس الوقت إرجاع القدرة على السماح بحدوث مثل هذه الاستجابة إلى الشئ الذى يتم تخيله».(١٧)

وهكذا فالعنصر الجمالى الكامن فى التصور المعطل يمكن إيجازه فيما يلى: إن التصور المعطل يسير عكس اتجاه ميولنا المعتادة ليفسد المعرفة التى يقدمها النص أو يستحضرها فى أثناء عملية صوغ الشئ الخيالى. وبانتزاعنا من صور الدرجة الأولى يتم دفعنا للاستجابة لما أنتجناه، ولكن تتم فى الوقت نفسه استمالتنا لتخيل شئ فى المعرفة المعطاة أو المستثارة كان سيبدو غير قابل للتخيل طالما ظل إطارنا المرجعى المعتاد سائداً. ومع أننا أسرى الصور التى نبنيها ونحن نقرأ فإن تصادمها يجعل من الممكن بالنسبة لنا أن نربط بين أنفسنا وبين ما نندمج فيه. وبذلك يمكن لنا من حيث المبدأ أن نلاحظ ما ننتجه وأن نراقب أنفسنا ونحن ننتجه. وهذه المسافة التى يفسحها التصور المعطل تعد شرطاً للفهم حيث أننا نفهم النص القصصى من خلال التجربة التى نمر بها فيه. وتتناسب حيوية الصور وبالتالى جلاء المعنى مع عدد الفراغات التى تقطع حسن المتابعة وتثير سلسلة من صور الدرجة الأولى المهملة وإحلال صور من الدرجة الثانية محلها. ولا شك بالطبع فى أننا يقدم لنا شئ نتخيله فى تلك الأعمال التى تضع أنماطاً صريحة لحسن المتابعة، مما يسمح للقارئ بالاحتفاظ بصوره. إلا أننا فى مثل هذه الحالات لا نوضع فى أية علاقات مستترة مع أنشطتنا كما يحدث حين يتطلب التصادم إنتاج صور جديدة، وبالتالى فنحن نوجد انطباعاً بالفقر النسبى فى النص الذى يتم تنميطه «باستمرار»، على خلاف التعقيد الواضح الذى يسم النص «المعطل».

ولما كانت الفراغات تعطل القدرة على ربط الأنماط النصية فإن قطع حسن المتابعة يكثف عمليات التصور من جانب القارئ، والفراغ فى هذا الصدد يعمل كشرط أولى

للتوصيل. فتستغله النصوص الأدبية بسبل شتى ولأغراض متباينة كما يلاحظ من الأمثلة التالية التى تم اختيارها عمداً لإيضاح أطراف النقيض. فسنتناول الرواية البحثية والقصص المسلسلة ورواية الحوار وتمثلها آيفى كونتون بورنيت.

ففى الرواية البحثية كرواية الخسارة والكسب لكاردينال نيومن **Cardinal Newman, *Loss and Gain*** نجد أن الغرض تعليمى أو دعائى، وبالتالى فالقدرة على ربط المخططات النصية محكومة تمامًا. ويقل عدد الفراغات وكذلك نشاط التصور الممنوح للقارئ. والموقف الذى تسعى رواية كهذه لتوصيله مشروط لدرجة عدم الحاجة لتكوين شئ خيالى على الإطلاق. («فالشئ الخيالى» فى رواية نيومن هو الحاجة للتحول إلى المذهب الكاثوليكى بسبب مشكلات الحياة فى العالم الحديث). وتقدم الرواية البحثية موضوعها كما لو كان شيئًا محدداً، ومن ثم فالمشكلة لا تزيد عن ضمان التوصيل السليم للفرضية، وهو ما يعنى ضرورة ربط توقعات جمهور القراء وميولهم بالمضامين ربطًا سلسًا. بعبارة أخرى، إن استراتيجيات النص لابد أن تضمن حسن متابعة يمتد إلى مخزون القارئ من التجارب. والتقنيات المستخدمة لمثل هذه الأغراض التعليمية قد تساعد إلى حد بعيد على إعادة بناء تاريخ الأنماط الذوقية لدى جمهور القراء المخاطب وأحاسيسه ومعاييره وميوله. ومن نيومن وحتى روايات الواقعية الاشتراكية يمكن تمييز مختلف مراحل هذا التاريخ بصورة واضحة.

والرواية البحثية فى معظمها تفصل مضامينها عن الأنشطة التكوينية للقارئ، إلا أن استراتيجياتها لاتزال تسمح بحد أدنى من مشاركة القارئ. وهو ما لا يرجع لإيضاح معنى بعينه، بل لموقف القارئ من هذا المعنى. ولابد للاستراتيجيات من أن تقود القارئ إلى الموقف الصحيح بحيث لا يكون عليه إلا أن اتخاذ الوجهة المحددة له. وهذه الدرجة من المشاركة ضرورية للرواية البحثية ولكل «الأجناس الأدبية» المتصلة بها، فهى وحدها التى تستطيع أن تضمن تحول المضامين «المحددة» إلى واقع بالنسبة للقارئ. إلا أن هذه المشاركة لابد من التحكم فيها تماماً، وهذا هو السبب فى ضرورة أن تكون فى حدها الأدنى.

والنص التعليمى عامةً يتوقع معايير الجمهور الذى يخاطبه، فهو يتكيف مع قرائه لكى يطوع قراءه لأغراضه، وهو يحقق سيطرته بقصر عملية ملء فراغاته على الإجابة بالإيجاب أو بالسلب. ورؤية البطل فى هذه الأعمال تنتظم بحيث يكون أمام القارئ اختيار مبسط بين القبول والرفض فى ربطها بسائر الرؤى. والفراغات باعتبارها الصلات المفقودة بين مقاطع الرؤية لا تسمح إلا بهذين الاحتمالين بحيث تقتصر مشاركة القارئ على اتخاذ موقف من شئ معين. لذا فالرؤى فى الرواية البحثية تنشأ فى صورة كتل كبيرة، ويكون تحول وجهة النظر الشاردة فيها أقل كثيراً منه فى سائر الأنواع الروائية.

ونحن نوضع بصورة عامة فى وجهة نظر البطل، ومن خلالها يكون على المعايير المتوقعة للجمهور المخاطب أن يقيم الصلات. أما الرؤى الأخرى فتعمل كمغاير يؤدى إلى قبول أو رفض القيم التى يمثلها البطل. ومع ذلك يظل هذا القرار متروكًا تماماً للقارئ مهما تعرض لإغراءات التوجيه، لأن الغرض فى نص كهذا لا يتحقق إلا إذا مَثل القرار فى تصور القارئ، وإلا فإنه يُشغل بتصور ما يحمله فرض قرار محدد. وحينئذ ينهزم غرض الرواية ولا يتعرض القارئ «للإغواء». والروايات البحثية -وكل أشكال الدعاية والترويج- تلجأ لهذه التقنية، أى اتخاذ قرار مفتوح لكنه موجه بالسلب أو بالإيجاب؛ وهى ناجحة لدرجة أن النتيجة المقصودة تبدو كما لو كانت من بنات خيال القارئ.

وإذا كانت الفراغات تثير النشاط التخيلى فى القارئ بتعطيلها للقدرة على الربط فلابد أن تخضع لسيطرة الرواية البحثية تماماً. إلا أن نفس هذا النشاط قد يستغل لأغراض تجارية، ولو أن التكاثر المحكوم للفراغات هو الذى يؤدى إلى النجاح فى تلك الحالة. ومن أوضح الأمثلة على هذه التقنية القصة المسلسلة. فحين يتم نشر القصص المسلسلة على صفحات المجلات أو الصحف حاليًا، فهى تتوقف إلى حد كبير على رواجها؛ فعليها أن تجذب جمهوراً لها (وبالتالى للمجلة). وكان هذا الغرض محور اهتمام فى القرن التاسع عشر. فكان كبار الروائيين الواقعيين يروجون رواياتهم بهذا الشكل من النشر. وقد كتب تشارلز ديكنز العديد من رواياته فى صورة حلقات أسبوعية، وفيما بين الحلقات كان يسعى إلى التعرف قدر الإمكان على تصورات قرائه عن بقية القصة.

كان القراء فى القرن التاسع عشر يمرون بتجربة تكشف الكثير فى سياقنا الحالى؛ فكانوا يعتبرون الرواية التى تقرأ فى حلقات أفضل منها إن نشرت فى شكل كتاب.(١٨) وقد تتكرر هذه التجربة إذا تابع المرء قصة مسلسلة فى إحدى مجلات عصرنا. وغالبًا ما تميل هذه القصص إلى التفاهة لأنها لابد أن تخاطب جمهوراً عريضًا لكى تحقق النجاح تجاريًا، وبالتالى فهى لا تجرؤ على الإفراط فى انتهاك رصيد المعايير والقيم السائد لدى جمهورها. وإذا قرأنا مثل هذه الروايات فى حلقات فقد تجتذب اهتمامنا، فى حين أننا لو قرأناها على شكل كتاب فقد ننحيها جانبًا بعد قليل. وينشأ الفارق بين الحالتين من تكنيك القطع المستخدم فى القصة المسلسلة. فهى تتوقف عند نقطة تتسم بالإثارة حيث يريد القارئ أن يعرف نتيجة اللقاء أو الموقف أو غير ذلك. والمقاطعة وما ينجم عنها من إطالة التوتر هى الوظيفة الأساسية للقطع. والنتيجة أننا نحاول أن نتخيل ما تتكشف عنه القصة، وبهذه الطريقة فإننا نزيد من مشاركتنا فى مسار الأحداث. وكان ديكنز أستاذ هذا التكنيك، إذ كان قراؤه يشاركونه التأليف.

وهناك عدد كبير من تقنيات القطع بعضها أكثر صقلاً من الطريقة الشديدة الفعالية على الرغم من بساطتها. ومن الطرق الشائعة لتكثيف النشاط التخيلى لدى القارئ

القطع المفاجئ على شخوص جديدة أو على خطوط حبكة مختلفة بما يدفع القارئ للبحث عن الصلات بين القصة التى ألفها والمواقف الجديدة التى يصعب التكهن بها. فيواجه عدداً كبيرا من الاحتمالات، فيبدأ فى بلورة الحلقات المفقودة بنفسه. ويلعب الحجب المؤقت للمعلومات دور حافز تكشفه تفاصيل أخرى توحى بحلول محتملة. والفراغات تدفع القارئ لبث الحياة فى القصة نفسها، فهو يعيش مع الشخصيات ويعايش تجاربهم. ويربطه افتقاره لمعرفة بقية القصة بالشخوص لدرجة تجعل مستقبلهم يبدو فى عينيه مغلقاً بالشك.

إذن فالقصة المسلسلة تؤدى إلى نوع خاص من القراءة. فالقطع فيها متعمد ومحسوب بصورة تفوق القطع الناجم عن أسباب عشوائية. وهى تنشأ فى القصة المسلسلة عن غرض استراتيجي. فيضطر القارئ أمام الوقفات المفروضة عليه للجوء إلى التخيل أكثر مما لو كانت قراءته متصلة دون توقف، وبالتالى فإذا كان نص القصة المسلسلة يعطى انطباعًا يختلف عن النص فى هيئة كتاب فهذا مرجعه الأول أنه يقدم فراغات إضافية أو يزيد عدد الفراغات الموجودة بفاصل حتى الحلقة التالية. ولا يعنى ذلك أنه أرقى نوعًا. فالوقفات تؤدى إلى نوع مختلف من الإدراك يضطر القارئ فيه إلى اتخاذ دور أنشط بملء هذه الفراغات الإضافية.

وقد أدلى كراكاوير بملحوظات مماثلة عن السينما. فالملخص الذى يوجز قصة الفيلم قبل عرضه يستعين بأسلوب فى القطع يهدف إلى إثارة خيال المشاهد ويدفعه للذهاب لمشاهدة الفيلم، ولو أنه نادراً ما يلبى توقعاته حين يشاهده.(١٩) والملخص والقصة المسلسلة كلاهما يلجأ لتكنيك القطع الاستراتيجى بهدف تنشيط البنية الأساسية لعملية التصور لأغراض تجارية بحتة.

ومثالنا الثالث مختلف تمامًا. فالفراغات فى روايات آيفى كونتون بورنيت ليست مقيدة كما هو الحال فى الرواية البحثية، ولا تستغل تجاريًا كما فى القصة المسلسلة؛ بل تتحول هى نفسها إلى تيمات. فكل رواياتها تتألف من حوار لا ينقطع بين الشخصيات.(٢٠) إلا أن هذا الحوار يذهب إلى ما هو أبعد من توقعاتنا العادية عن الحوار، فهو بمراعاته لكل الشروط الأساسية للتفاعل الثنائى يكشفها أيضًا. والشخصيات المتحاورة تنشأ جميعًا من خلفية واحدة، وبالتالى فالتواصل بينها يحكمه قانون واحد. كما أنها تفى بشرط حيوى آخر من شروط أفعال الكلام الناجحة؛ فتوجه أسئلة لبعضها البعض لكى تضمن أنها فهمت ما يقال. ولا يمكن لشروط أفعال الكلام الناجحة أن تكون أكمل تطبيقًا من ذلك. ومع ذلك فالمحصلة فشل متواصل، بل كارثة. ولا تساعد أفعال الكلام على اختلافها على فهم الحقائق والمقاصد، بل تكشف المزيد من الكوامن الناتجة عن كل عبارة. من ثم ففعل الكلام الموجه عمليًا فى الحوار

اليـومى يحل مـحله هنا تعـذر القـيـاس الذى ينشـأ منه الكلام. وبما أن كل عـبـارة تحاصرها شروط معقدة، فالحوار هنا يبرز الكوامن اللا متناهية. وكلمات كل متكلم تترك شيئًا مفتوحًا؛ ويحاول الطرف الآخر أن يملأ الفراغ بكلمات من عنده، وهو ما يترك بدوره مزيداً من الفراغات يكون على الطرف الآخر أن يملأها أيضًا، وهكذا. وتشعب الحوار لا نهاية له. فالحوار في رأى هيلارى كورك «ليس نسخة مما يقال فى واقع الحياة، بل مما كان سيقال مضافًا إليه ما كان سيتضمنه من معانٍ لكنه لم يتم قوله، مضافًا إليه ما كان سيفهم لكنه لم يُتضمن».(٢١) وبما أن العبارة ليست سوى ترميز لحافز كامن وبالتالى فهو فارغ، فغالبًا ما يظل مجهولاً حتى بالنسبة للشخصية نفسها، ومن الطبيعى أن الطرف الآخر عليه أن يحاول باستمرار أن يسبر غور ما وراء تلك العبارة. وفى سعيه لكشف الحافز غير المتبلور فهو يعزو لكل عبارة شروطاً محددة يملأ بها الفراغ ويوجد فراغات جديدة فى الوقت نفسه، لأن رده أيضًا سيتضمن حوافز كامنة. وهكذا فالفراغات تعمل ضد توقعاتنا العادية من الحوار حيث أن النقطة المحورية ليست ما يقال، بل ما لم يتم قوله. وهكذا فالعبارات نفسها تزداد صعوبة التنبؤ بها وتزداد بشاعة صور الشخصيات كل عن الأخرى.

والشخوص فى مثل هذه الروايات تتكفل بعملية كانت ستسند للقارئ دونها ضمن تجميعه لمعنى النص. وهذا هو السبب إلى حد ما فى إحساس القارئ بأنه مستبعد، ويمكن القول إن موقفه يشبه موقف قارئ الرواية البحثية. ولكن إذا كان كل شئ محسوماً بالنسبة للأخير فإن رواية كونتون بورنيت تزيل كل احتمال للحسم، حتى حين تبدو العبارة نفسها حاسمة. وقد تبدو الرواية البحثية مملة بالنسبة لنا فى عصرنا هذا، فهى لا تسمح لقارئها إلا بحرية تصور قبوله الاختيارى لموقف هو فى الحقيقة مفروض عليه؛ فرواية آيفى كونتون بورنيت تترك وراءها فراغًا متعدد الجوانب فيما يتعلق بحقيقة الناس. والفراغ الذى يتكون بهذه الطريقة يمنع قابلية الربط داخل النص ويحول دون ربط النص بمخزون تجارب القارئ. وإذا كان سلوك الشخوص يتسم فى نظرنا بالغرابة والقسوة وصعوبة التصور فإننا نضطر لتأمل ما يتحكم فى شعورنا بالألفة واللطف وسهولة التصور. وهذه هى الطريقة التى نملأ بها «الفراغ المتعدد الجوانب». وقد يترتب على عملية كهذه واحدة من نتيجتين، إما أن نتشبث بتصوراتنا المسبقة، وفى هذه الحالة نعجز عن بلوغ الوعى الذى تكشفه هذه الشخوص التى لا تتصل ببعضها البعض إلا بكشف ما خفى، أو نتراجع عن تصوراتنا ونلقى نظرة ناقدة عليها. وإن فعلنا ذلك فنحن فى الحقيقة نكوّن معنى الرواية بغض النظر عن مضامين تصوراتنا المسبقة. من ثم فالبنية الملحوظة للنص تتحكم فيما لا يمكن التحكم فيه من المفاهيم السائدة فى هذا النشاط التصورى. والقارئ فى رد فعله إزاء الشروط التى تحكم أفكاره قد يستعيد الموقف المتفوق الذى كان قد فقده مؤقتًا لكنه كان يتوقعه دومًا من

النص الأدبى، وبذلك فهو يتمكن من اكتساب التجرد اللازم للفهم. وفى الأعمال الحديثة يتوافق استرداد القارئ لتوقعاته الأولية مع تشيئ معاييره وقيمه السائدة.

رأينا فى الرواية البحثية والقصة المسلسلة ورواية آيفى كونتون بورنيت كيف يمكن استغلال فراغات النص الأدبى لأغراض دعائية وتجارية وجمالية. والرواية البحثية تحد منها لكى تنقل وجهة نظر ما؛ فى حين أن القصة المسلسلة تضاعفها أو تدعمها لكى تثير المزيد من الدهشة؛ أما الرواية الحديثة فتصنع منها تيمات لكى تواجه القارئ بتصوراته. وهذه الأنماط الثلاثة هى حالات قصوى من عدد كبير من الاستخدامات الممكنة. إلا أن العامل الأول بالنسبة لنا ليس تباين الاستخدامات، بل البنية التى تقوم عليها. وبتعطيل تماسك النص تتحول الفراغات تلقائيًا إلى حوافز لأفعال تصورية. لذا فهى تعمل كبنية ذاتية التحكم فى التواصل؛ فما تقوم بتعطيله يتحول إلى قوة دفع لخيال القارئ تجعله يدرك ما احتجب. وهكذا فالبنية الذاتية التحكم تعمل وفقًا لقاعدة الاتزان. والتوازن كما رأينا يمكن قياسه بعدة طرق مختلفة، أما البنية نفسها فتظل ثابتة؛ فهى فراغ يثير النشاط التصورى ويوجهه فى آن معًا. وهى فى هذا الصدد عنصر أساسى للتفاعل بين النص والقارئ.

البنية القصصية للفراغ

نبدأ الآن فى إلقاء نظرة فاحصة على الوظيفة الأساسية للفراغ فيما يتصل بعملية التوجيه التى يقوم بها فى عملية التواصل. فإذا كانت الفراغات دليلاً على تعطيل قابلية الربط بين مقاطع النص، فهى فى الوقت نفسه تمثل شرطًا للربط. لكنها ليس لها مضمون محدد فى حد ذاتها. إذن كيف يمكن وصفها؟ هى كفراغ تعتبر لا شئ فى حد ذاتها، ومع ذلك فهى باعتبارها «لا شئ» تعد قوة دفع حيوية لبدء التواصل. وحيثما كان هناك تجاور غير مترابط للمقاطع لابد أن يكون هناك تلقائيًا فراغ يكسر النظام المتوقع للنص. يقول لوتمان:

> **«إن تقسيم النص إلى مقاطع ذات قيم متساوية يضفى على النص نظامًا من نوع ما. ولكن من الأهمية بمكان أن هذا النظام لا ينبغى أن يتبع تمامًا. وهو ما يمنعه من أن يصبح تلقائيًا أو أن يصبح زائدًا عن الحاجة فى علاقته بالبنية. والتسلسل المنظم للنص دائمًا ما يمثل قوة تنظيمية تنظم المادة المتباينة الخواص فى سلسلة من المتكافئات لكنها فى الوقت نفسه لا تزيل التباين بينها».(٢٢)**

والحقيقة أن هذا التنافر لا يمكن للنص أن يزيله، فالمقاطع والمتكافئات التى تتكون منها ليس لها أساس ولا تشير إلى شئ محدد، لذا فعلاقة كل منها بالآخر هى وحدها التى تسمح «للشئ» أو العالم بأن يتكون.

ولكن كيف يمكن التحكم فى المتكافئات التى تتكون من المقاطع المتباينة بما يكفى لمنع قيام هذا العالم - من الناحية البنائية على الأقل- على أساس من الذاتية التحكمية البحتة؟ لابد أن يكون منطلقنا فى هذا الصدد من حقيقة أن كل مقطع نصى لا يحمل تحديده فى داخله، بل يكتسبه من علاقته بالمقاطع الأخرى. وقد يشترك الأدب مع وسائل إعلامية أخرى كالسينما فى هذه السمة. يقول بلاز عن تسلسل الفيلم السينمائى:

> **«... حتى أكثر اللقطات اقترابًا من المعنى لا تكفى لإعطاء الصورة معناها الكامل. وهذا أمر يحدده وضع الصورة بين غيرها من الصور ... ولابد للصورة فى كل حالة أن تتخذ معناها من موقعها فى سلسلة التداعيات ... والصور مشحونة بالميل إلى اتخاذ معنى، وهو ما يتحقق فى اللحظة التى تتصل فيها بغيرها من الصور».(٢٣)**

ومقاطع النص الأدبى تتبع نفس النمط.(٢٤) فهناك فراغ بين المقاطع ونقاط القطع يؤدى إلى شبكة كاملة من الصلات المحتملة تضفى على كل مقطع أو صورة معناها المحدد. وأيا كان ما يتحكم فى هذا المعنى فهو غير محدد فى حد ذاته، فالعلاقة هى التى تضفى المغزى على المقاطع كما سبقت الإشارة، وليس ثم عنصر ثالث. وإذا فتحت الفراغات هذه الشبكة من الصلات المحتملة لابد أن تكون هناك بنية تقوم عليها وتتحكم فى طريقة تحديد المقاطع لبعضها البعض.

ولإدراك البنية الخفية التى تتحكم فى الصلة أو المعنى لكنها لا تبلورهما يجب أن نأخذ فى اعتبارنا مختلف الأنماط التى يتم بها تقديم مقاطع النص لوجهة نظر القارئ. ويلاحظ النمط الأولى منها على مستوى القصة. فتنقطع خيوط الحبكة فجأة، وقد تستمر فى اتجاهات غير متوقعة. فمن أجزاء السرد ما يرتكز على شخصية معينة ثم يستمر بالتقديم الفجائى لشخصيات جديدة. وهذه التغيرات المفاجئة غالبًا ما تتميز بفصول جديدة، وبالتالى فهى واضحة؛ أما مادة هذا التميز فليست الفصل بقدر ما هى دعوة ضمنية لإيجاد حلقة الوصل المفقودة. كما أنه فى كل لحظة قراءة لا نجد إلا مقاطع الرؤى النصية ماثلة أمام وجهة نظر القارئ الشاردة، وصلة كل مقطع منها بالآخر غالبًا ماتكون معطلة. ومن المحتم أن يحدث ازدياد فى الفراغات نتيجة لتشعب كل من وجهات النظر النصية؛ لذا فوجهة نظر الراوية غالبًا ما تنقسم إلى وجهة نظر المؤلف الضمنى فى مواجهة وجهة نظر المؤلف بوصفه راوية؛ وقد توضع وجهة نظر البطل فى مواجهة وجهة نظر الشخصيات الثانوية؛ وقد تنقسم وجهة نظر القارئ المفترض بين الموقف الصريح الذى ينسب له والتوجه الضمنى الذى يتحتم عليه أن يتخذه من هذا الموقف.

وبما أن وجهة نظر القارئ الشاردة تتنقل بين كل هذه المقاطع، فإن تحولها المستمر خلال عملية القراءة يربط بينها، وبذلك فهى توجد شبكة من وجهات النظر تعطى كل

وجهة نظر من خلالها رؤية عن الآخرين وعن الشئ الخيالى المقصود. من ثم فليست هناك وجهة نظر نصية يمكن تسويتها بهذا الشئ الخيالى، فهى لا تمثل إلا جانباً واحداً منه. ويعتبر الشئ نفسه من نواتج عمليات الترابط وتكوينه أمر تحدده الفراغات وتتحكم فيه إلى حد كبير. ولتفسير هذه العملية نبدأ بتقديم وصف تخطيطى لوظيفة الفراغات ثم نحاول أن نوضح هذه الوظيفة بمثال.

فى خلال عملية القراءة تتحرك مقاطع مختلف وجهات النظر نحو البؤرة وتتخذ واقعيتها من وضعها فى مواجهة المقاطع السابقة. وهكذا فمقاطع رؤى الشخوص والراوية والحبكة والقارئ المفترض تنتظم فى تسلسل متدرج وتتحول إلى عواكس تبادلية. ويساعدها الفراغ بوصفه مساحة خالية بين المقاطع على الاندماج، فتشكل مجالاً للرؤية بالنسبة لوجهة النظر الشاردة. ودائماً ما يتكون مجال مرجعى حين يكون هناك ما لا يقل عن موقفين يتصل كل منهما بالآخر ويؤثر فيه -و هو الوحدة التنظيمية الدنيا فى كل عمليات الفهم وهو أيضاً الوحدة التنظيمية الأساسية لوجهة النظر الشاردة. وقد بين جورفيتش بما أدخله من تعديل على نظرية الجشتالت مدى تنظيم العقل الواعى للبيانات الخارجية فى «مجالات»، ويضع بذلك الشرط الذى يتوقف عليه الفهم.(٢٥) إذن فأولى السمات التى تميز بنية الفراغ هى أنه يسمح بتنظيم مجال مرجعى للإسقاطات المتفاعلة.

والمقاطع الماثلة فى المجال لها قيمة مساوية من الناحية البنائية ويدل الاندماج بينهما على نقاط الاتفاق والاختلاف بينهما. وهذه العلاقة توجد توتراً لابد من حله، فكما يقول أرنهايم فى سياق أعم: «إنها إحدى مهام البعد الثالث التى تهرع للإنقاذ حين تتأزم الأمور فى البعد الثانى».(٢٦) ويظهر البعد الثالث عندما تتخذ مقاطع المجال المرجعى إطاراً مشتركاً يسمح للقارئ بالربط بين أوجه الاتفاق والخلاف، وبالتالى بإدراك الأنماط التى تقوم عليها الصلات. إلا أن هذا الإطار هو أيضاً فراغ يتطلب فعلاً تصورياً لملئه. فيبدو الأمر وكأن الفراغ فى مجال وجهة نظر القارئ قد غير وضعه. فقد بدأ باعتباره المساحة الخالية بين المقاطع ليدل على ما أسميناه «قابلية الربط» بينها ونظمها فى إسقاطات ذات تأثير متبادل. ولكن بإيجاد «قابلية الربط» هذه فالفراغ بوصفه الإطار غير المتبلور لهذه المقاطع المتفاعلة يساعد القارئ على إيجاد علاقة محددة بينها. وقد نستدل من هذا التغيير فى الوضع على أن الفراغ له سيطرة لا يستهان بها على كل العمليات التى تحدث داخل المجال المرجعى لوجهة النظر الشاردة.

ونأتى الآن لثالثة وظائف الفراغ وأكثرها حسماً. فما أن يتم ربط المقاطع ويتم إيجاد علاقة محددة يتكون مجال مرجعى يمثل لحظة قراءة بعينها وله بدوره بنية يمكن إدراكها. ويتم تجميع المقاطع داخل المجال المرجعى كما رأينا بدفع وجهة النظر للتنقل

بين مقاطع الرؤية. والمقطع الذى تركز عليه وجهة النظر فى كل لحظة يتحول إلى تيمة. وتتحول تيمة لحظة ما إلى أفق يتخذ المقطع التالى واقعيته فيه، وهكذا. وحين يتحول مقطع إلى تيمة فلابد للمقطع السابق أن يفقد صلته الموضوعية بالأمر(٢٧) ويتحول إلى وضع هامشى وفارغ موضوعيًا وعادة ما يشغله القارئ لكى يركز على المقطع الموضوعى الجديد. وبذلك فقد يكون من المناسب أن نشير إلى الوضع الهامشى أو الأفقى باعتباره مساحة خالية لا بوصفه فراغًا؛ وتشير الفراغات إلى تعطل قابلية الربط فى النص وتدل المساحات الخالية على مقاطع غير موضوعية داخل المجال المرجعى لوجهة النظر الشاردة. إذن فالمساحات الخالية تعتبر وسائل إرشاد مهمة لبناء الشئ الجمالى لأنها تحدد رؤية القارئ للتيمة الجديدة، وهو ما يحدد بدوره نظرته للتيمات السابقة. إلا أن هذه التعديلات لا تتبلور فى النص، بل يطبقها النشاط التصورى لدى القارئ. لذا فهذه المساحات الخالية تساعد القارئ على دمج المقاطع فى مجال عن طريق التعديل التبادلى وعلى تكوين مواقف من تلك المجالات، ثم على توفيق كل موقف مع المواقف اللاحقة له والسابقة عليه فى عملية تُحول الرؤى النصية فى النهاية إلى الشئ الجمالى للنص من خلال عدد من التيمات والآفاق المتعاقبة.

ونقدم الآن مثالاً يوضح العمليات التى تطلقها المساحات الخالية وتتحكم فيها فى المجال المرجعى لوجهة النظر الشاردة. وقد يساعدنا المثال أيضًا على وصف التداخل بين مختلف السمات البنائية للفراغات والمساحات الخالية. وإذا نظرنا إلى توم جونز سنرى كيف تتم هذه العملية. فتعد رواية فيلدنج مثالاً متميزًا فى هذا الصدد، لأنها تستفيد من بنية التيمة والأفق لأبعد مدى لنقل الصورة المقصودة للطبيعة الإنسانية. ويكفينا هنا أن نميز وجهة نظر الشخوص، أى وجهات نظر البطل والشخصيات الثانوية، والتى تشطر هذه الرؤية النصية المحورية تبعا لمختلف رؤاها ومقاصدها. ويتحقق الهدف من وصف الطبيعة الإنسانية عن طريق رصيد يدمج المعايير السائدة فى الأنساق الفكرية والنظم الاجتماعية للقرن الثامن عشر وتمثلها بأنها كانت تحكم سلوك أهم الشخصيات. وتنتظم هذه المعايير بصفة عامة فى أنماط تتناقض فى قليل أو كثير؛ فشخصية أولورذى (الخير) تقف بمواجهة سكواير وسترن (سيطرة الغضب)؛ وينطبق نفس الشئ على المعلمَين: سكوير (الصلاحية الأبدية للأشياء) وثواكام (العقل الإنسانى باعتباره مرتعًا للخطيئة)، وهما أيضًا يتناقضان مع أولورذى. وهناك مجموعات أخرى مختلفة من النقائض - كالنظرة إلى الحب مثلاً كما نجدها فى شخصية صوفيا (مثالية النوازع الطبيعية)، وشخصية مولى سيجريم (الغواية)، وشخصية ليدى بيلاستن (الفساد). كل هذه النماذج تتناقض مع موقف البطل بحيث أن العلاقة بين رؤيته ورؤاهم تتحول إلى توتر يتمثل بأقصى صوره فى التناقض بين توم وبليفيل؛ فنجد أن بليفيل يتبع معايير معلمه ويجنح للفساد، فى حين يقف توم ضدهما فيكتسب السمات الإنسانية.

لذا فالبطل فى المواقف الفردية يرتبط بمعايير أخلاقيات التسامح والتدين الأصولى والفلسفة الربوبية (مذهب يقوم على الإيمان بالله بناء على العقل دون الوحى، المترجم) وأنثروبولوجيا القرن الثامن عشر وأرستقراطية القرن الثامن عشر. وتؤدى التناقضات داخل وجهة نظر الشخصيات إلى حلقات الوصل المفقودة التى تساعد البطل والمعايير على إلقاء الضوء كل على الآخر وقد تندمج من خلالها المواقف الفردية وتتحول إلى مجال مرجعى. ولا يمكن تصنيف سلوك البطل ضمن المعايير، ومن خلال تسلسل المواقف تتقلص المعايير وتتحول إلى مظهر متجسد للطبيعة الإنسانية. إلا أن هذا شئ يجب على القارئ أن يلحظه بنفسه، لأن هذه التوافيق نادراً ما ترد فى النص ولو أنها تكون ماثلة فى بنية التيمة والأفق. وتؤدى التناقضات التى تنشأ باستمرار بين رؤى البطل والشخصيات الثانوية إلى سلسلة من المواقف المتغيرة حيث تفقد كل تيمة صلتها بالموضوع لكنها تظل فى الخلفية لتؤثر على التيمة التالية لها وتحددها.

وحين يخالف البطل المعايير -كما يفعل فى معظم الحالات- يمكن تقويم الموقف الناتج بإحدى طريقتين: فإما أن يبدو المعيار كخفض جذرى للطبيعة الإنسانية، وفى هذه الحالة نرى التيمة من منظور البطل؛ أو أن تُظهر المخالفة نقائص الطبيعة الإنسانية، وفى هذه الحالة فالمعيار هو الذى يحدد رؤيتنا. وفى كلتا الحالتين تكون لدينا نفس بنية المواقف المتفاعلة التى تتحول إلى معنى محدد. أما بالنسبة للشخصيات التى تضم معياراً -وخاصة أولورذى وسكواير ووسترن وسكوير وثواكام- فالطبيعة الإنسانية تتحدد من منظور مبدأ واحد بحيث يتم إضفاء سمة سلبية على كل الاحتمالات التى لاتتوافق مع المبدأ. وينطبق هذا حتى على أولورذى الذى يشير اسمه المجازى إلى كماله الأخلاقى الذى يؤدى غالباً إلى ضعف حكمه على الأمور.[٢٨] ولكن عندما تمارس الاحتمالات المستبعدة تأثيرها على مسار الأحداث وبالتالى تظهر قصور المبدأ المعنى، تبدأ المعايير فى الظهور فى موقف مختلف. وتبدى الجوانب السلبية فى ظاهرها للطبيعة الإنسانية مقاومة للمبدأ نفسه وتلقى عليه بظلال من الشك بسبب قصوره. وبهذه الطريقة فاستبعاد المعيار المعنى لسائر الاحتمالات يؤدى إلى تنويع فعلى للطبيعة الإنسانية يتخذ شكلاً محدداً يجعل المعيار يبدو كقيد على الطبيعة الإنسانية.

ويتركز انتباه القارئ الآن لا على ما تمثله المعايير، بل على ما يستبعده تمثيلها وبالتالى فالشئ الجمالى - وهو كامل نطاق الطبيعة الإنسانية- يبدأ فى الخروج مما تشير إليه الاحتمالات المستبعدة. وبذلك تكون وظيفة المعايير نفسها قد تغيرت؛ فهى لم تعد تمثل الضوابط الاجتماعى السائدة فى الأنساق الفكرية للقرن الثامن عشر، بل تدل على كم التجارب الإنسانية التى تطمسها، فهى كمبادئ صارمة لا تسمح بأى تعديل يطرأ عليها. وتحدث تحولات من هذا النوع عندما تكون المعايير هى التيمة التى تحتل

مكان المقدمة وتظل رؤية البطل هى الخلفية التى تحدد وجهة نظر القارئ. أما حين يصبح البطل هو التيمة وتصبح معايير الشخصيات الثانوية هى التى تصوغ وجهة النظر تتحول عفويته وحسن نيته إلى فساد من نوع متهور. وهكذا يكون موقف البطل قد تحول أيضًا، فهو لم يعد يمثل وجهة النظر التى نحكم منها على رصيد المعايير؛ بل نجد أن أفضل المقاصد قد تخفق تمامًا إذا لم يوجهها الحرص، وينبغى أن تسيطر الحكمة على العفوية[٢٩] لكى تسمح بصون الذات من الضرر.

وهناك ارتباط وثيق بين التحولات التى يحدثها تفاعل التيمة والأفق وتغير وضع المساحة الخالية داخل المجال المرجعى. وما أن يتم إدراك تيمة ما يحددها الوضع الهامشى للمقطع السابق، فمن المحتم أن تحدث عملية تغذية استرجاعية تعدل التأثير التكوينى لوجهة نظر القارئ. وهذا التحول المتبادل يعتبر تأويلياً بطبيعته ولو أننا قد لا نعى عمليات التأويل الناتجة عن التحول والتحديد المتبادل لوجهات نظرنا. وهكذا فالمساحة الخالية تحوّل المجال المرجعى لوجهة النظر المتغيرة إلى بنية ذاتية التحكم تعد إحدى أهم حلقات الوصل فى التفاعل بين النص والقارئ وتمنع التحول التبادلى للمقاطع النصية من العشوائية، وهو ما يؤكده التاريخ المتنوع لأنماط الاستجابة التى تحدثها رواية كتوم جونز. والاختلاف فى التأويل لا ينشأ عن البنية التى سبق وصفها،[٣٠] بل عن اختلاف الأفكار والتجارب التى يستدعيها الرصيد.

وهكذا فحتى فى القرن الثامن عشر كان القراء يكوّنون مفاهيم مختلفة عن ثواكام الكاهن الأصولى وفقًا لموقفهم من الكنيسة الأنجليكانية.[٣١] إلا أن هذه الحقيقة ليس لها تأثير على بنية التيمة والأفق. فهى لا تتأثر إلا حين يرفض القارئ السماح بتغيير وجهة النظر المقررة له، أى حين لا يكون مستعداً للنظر إلى ثواكام من منظور البطل، لأن معايير الأصولية فى نظره تجسد نسقًا يشمل كل جوانب الحياة، وبالتالى فلا ينبغى أن توضع موضع التساؤل. وهناك أمثلة على ذلك أيضًا فى تاريخ نقد فيلدنج. فكانت نظرة الكثير من القراء للرواية على أنها من قبيل التجديف دليلاً على فعالية بنية التيمة والأفق؛ فبوضع المعيار المقدس على خلفية غير مألوفة فالنص يظهر جوانب من المعيار ظلت خافية حتى ذلك الوقت، وبذلك فهو يثير رد فعل عاصف لدى المؤمنين بذلك المعيار.

وقد نخرج من تلك الحقيقة بملحوظة عامة. فكلما زاد التزام القارئ بموقف إيديولوجى ما قل ميله لقبول بنية التيمة والأفق الأساسية بالنسبة للفهم والتى تحدد التفاعل بين النص والقارئ. فلن يسمح لمعاييره أن تتحول إلى تيمة، لأنها فى تلك الحالة تصبح تلقائيًا عرضة للرؤية النقدية الكامنة فى المواقف التى تشكل الخلفية. وإذا أمكن استمالته للمشاركة فى أحداث النص ليكتشف أنه يفترض أن يتخذ موقفًا سلبيًا من القيم التى لا يود التعرض لها فغالبًا ما تكون النتيجة رفضًا تامًا للكتاب ومؤلفه.

وحتى هذا النوع من ردود الأفعال ينم عن صدق هذه البنية، وهو ما يؤدى إلى حدوث تشخيص ذاتى لا إرادى من جانب المتلقين المنزعجين.

موجز القول إن الفراغ فى النص الروائى يثير النشاط التكوينى فى نفس القارئ ويوجهه. وهو باعتباره تعطيلاً لقابلية الربط بين مقاطع الرؤية ينم عن الحاجة إلى عنصر مكافئ، وبذلك فهو يحول المقاطع إلى تصورات متبادلة، وهو ما يجعل وجهة نظر القارئ الشاردة مجالاً مرجعيًا. والتوتر الذى يحدث داخل المجال بين المقاطع المتنافرة لوجهة النظر تحله بنية التيمة والأفق التى تدفع وجهة النظر إلى التركيز على مقطع واحد باعتباره هو التيمة ويتم إدراكه من المواضع الخالية موضوعيًا والتى يبدأ القارئ فى شغلها بوصفها منطلقًا له. وتظل المواضع الخالية موضوعيًا ماثلة فى الخلفية التى تظهر فيها تيمات جديدة؛ وهى تحدد تلك التيمات وتؤثر فيها وتتأثر بها ارتجاعيًا أيضًا، وبتراجع كل تيمة إلى خلفية التيمة التالية لها تتحول المساحة الخالية بما يسمح بحدوث تحول متبادل. وبما أن المساحة الخالية تتكون بتسلسل المواقف خلال عملية القراءة فإن وجهة نظر القارئ لا تستطيع أن تتقدم عشوائيًا؛ فالموضع الخالى موضوعيًا دائمًا ما يمثل الزاوية التى يتم منها أى تأويل انتقائى.

وهناك نقطتان فى حاجة إلى تأكيد: ١. سبق أن وصفنا بنية الفراغ بطريقة موجزة ومثالية إلى حد ما لكى نفسر المحور الذى يقوم عليه التفاعل بين النص والقارئ ٢. للفراغ سمات بنائية متباينة يبدو أنها تتداخل فيما بينها. ويقوم القارئ بملء الفراغ فى النص مما يؤدى إلى إيجاد مجال مرجعى؛ والفراغ الناجم بدوره عن المجال المرجعى يتم ملؤه من خلال بنية التيمة والأفق؛ والمساحة الخالية الناشئة عن التيمات والآفاق المتجاورة تشغلها نقطة انطلاق القارئ والتى تؤدى مختلف التحولات التبادلية منها إلى ظهور الشئ الجمالى. والسمات البنائية المحددة تدفع الفراغ إلى التحول بحيث تدل المواضع المتغيرة للمساحة الخالية على الحاجة إلى التحديد، وهى مهمة يضطلع بها النشاط التكوينى للقارئ. وهكذا فالفراغ المتحول يحدد المسلك الذى تتخذه وجهة النظر الشاردة بتوجيه من التسلسل الذاتى التحكم الذى تتشابك فيه السمات البنائية للفراغ.

نحن الآن فى موقف يسمح لنا بتحديد المقصود بمشاركة القارئ فى النص تحديدًا دقيقًا. وإذا كان الفراغ مسئولاً عن الأنشطة المذكورة إذن فالمشاركة تعنى أن القارئ لا يُدعى لاستيعاب المواقف المعطاة فى النص، بل يستمال لدفعها للتصرف بناء على بعضها البعض ولتحويل كل منها للآخر، وهو ما يؤدى إلى بدء ظهور الشئ الجمالى. وبنية الفراغ تنظم هذه المشاركة وتكشف فى الوقت نفسه عن الصلة الوثيقة بين هذه البنية وموضوع القراءة. وتتفق هذه الصلة مع ملحوظة أبداها پياجيه فى قوله: «إن الموضوع ماثل و حى، لأن السمة الأساسية لكل بنية هى عملية البناء نفسها».(٣٢)

والفراغ فى النص الروائى يبدو وكأنه بنية نموذجية؛ فتتمثل وظيفته فى بدء عمليات مركبة فى ذهن القارئ يؤدى تنفيذها إلى نقل التفاعل المتبادل للمواقف النصية إلى الوعى. والفراغ المتحول مسئول عن تتابع الصور المتصادمة التى تحدد كل منها الأخرى خلال عملية القراءة. والصورة التى تُطرح جانباً تترك أثرها على الصورة التالية لها، ولو أن الأخيرة يقصد بها تعويض نقائص الأولى. والصور فى هذا الصدد تظل تتابع، وبهذا التتابع يبعث معنى النص إلى الحياة فى خيال القارئ.

الاختلافات التاريخية فى بنية التفاعل

يمكن إدراك الدور المحورى الذى يلعبه الفراغ فى التفاعل بين النص والقارئ من الأنماط المتباينة للتفاعل التى يقوم بتنظيمها والتى تتكشف فى أجلى صورة فى تاريخ الأدب. فقد كشف مثال فيلدنج الذى استشهدنا به عن بنية بسيطة نسبيًا كانت فى الحقيقة نموذجًا للقصص النثرى فى القرن الثامن عشر؛ فكانت مقاطع وجهة نظر القارئ تتكون من رؤى مختلف الشخوص. وكانت هذه الرؤى تنتظم فى نمط هرمى يتربع البطل على قمته والشخصيات الثانوية من تحته. وكان تقويم المواقف الفردية يتحدد إلى حد ما من خلال النص نفسه.

وتطورت على مدار القرن الثامن عشر رؤية أخرى بالغة الأهمية للعرض، وهى رؤية القارئ المفترض. وكان يوازيه الراوية بتدخلاته العرضية التى أدت إلى نشأة رؤية أخرى. وهنا أيضًا كان هناك ترتيب هرمى من الشخوص والقارئ المفترض إلى الراوية على القمة. ولكن ظهرت التعقيدات حين نبعت المقاطع المتفاعلة والمتضاربة من رؤيتى الشخصية والقارئ المفترض.

وتعتبر رواية تريسترام شاندى لستيرن مثالاً جيداً فى هذا الصدد. فوجهة نظر القارئ فيها تتغير بصورة متكررة وفيما بين عدد كبير من الرؤى النصية، وبالتالى فهى تبدأ فى التقلب بين رؤى الشخوص والراوية والقارئ المفترض وتخضعها جميعًا لعملية تحول متبادل. ولما كانت رؤية القارئ المفترض تساعد على تحديد المواقف من أحداث النص فلابد للتحول أن ينطبق على مضامين هذه المواقف؛ أى أن موقف القارئ المفترض يغيره القارئ الحقيقى. وقد تمر رؤية الراوية التى تدل على تقويم الأحداث بتحول مماثل حين تدخل فى صراع مع الرؤى الأخرى خلال عملية التيمة والأفق، إلا أن رواية القرن الثامن عشر تركت الراوية ثابتًا على قمة الهرم؛ فكانت أحكامه نقاطًا ثابتة فى السرد تحث القارئ على التخلى عن الموقف المقرر له بحيث يتمكن من استيعاب وجهة نظر الراوية. وكانت رؤية الراوية تعمل كضمان لحسن التقدير.

ومع ذلك فقد طرأ على هذه الرؤية تغير طفيف فى القرن الثامن عشر؛ فقد تحول الراوية نفسه إلى شخصية لم يعد من الممكن مطابقتها مع المؤلف الضمنى، لكنها قضت على الرؤى الأخرى دون أى ضمان لأصالتها. ويطلق بوث على هذه الشخصية اسم «الراوية الذى لا يعتمد عليه».(٣٣) وهو لا يعتمد عليه لأن تقديراته لم تعد تمثل التقديرات التى يقوم بها المؤلف الضمنى وغالبًا ما تتناقض مع التقديرات التى ينبغى فى النهاية أن تكوّن «معنى» العمل الأدبى.

ومن تفريعات الرؤى المحورية يمكن لنا أن نخرج ببعض النتائج العامة عن وظيفتها. فتفتيت رؤية الشخصية تحدث صدامًا بين المعايير المنتقاة والمراجع الأدبية وطبيعة تطبيقها، وهو ما يؤدى إلى تغير هذه المعايير. ويؤدى تفتيت رؤية القارئ الضمنى إلى مواقف تتغير مرة أخرى بحيث لا يتكون موقف القارئ من أحداث النص بناء على مفاهيمه المسبقة كما كان. ويساعد تفتيت رؤية الراوية على تحول بعض التقديرات المعطاة والمتوقعة الى خلفية يدفع القارئ فى ظلها إلى إنتاج مقاييس جديدة للحكم على الأحداث ومغزاها. من ثم ففى المجال المرجعى لوجهة نظر القارئ لابد للشخوص وعلاقاتها أن تتحد وكذلك المواقف والتقديرات المقررة له؛ وهى تقوم على معايير كانت مقبولة حتى ذلك الحين لكنها الآن تتضح فى ضوء جديد حيث تتم رؤيتها من منظور الشخصيات التى كان الهدف منها أن تطبق عليه أصلاً.

وقد أصبح التدرج فى رؤية الشخصية فى القرن الثامن عشر (البطل على القمة والشخصيات الثانوية من تحته) أقل تميزًا فى القرن التاسع عشر، وهذه حقيقة تؤكدها أوصاف من قبيل «رواية بلا بطل». وكان نفس هذا الاتجاه ينطبق حتى على الرؤى الأخرى الخاصة بالقارئ المفترض والراوية.(٣٤) لذا فقد ضعف توجيه وجهة نظر القارئ، وهو ما يعنى زيادة العبء على نشاطه البنائى. وبهذا الربط المركب بين المقاطع المتساوية فى مرتبتها من الرؤية تزداد أنماط التفاعل انفتاحًا.

إن الوظيفة الأولى للفراغ فى المجال المرجعى لوجهة نظر القارئ كما رأينا هى أن تساعد مختلف مقاطع النص على الاتحاد وأن تتحول إلى سمة للشئ الجمالى من خلال التأثير المتبادل فيما بينها. وكانت المواقف (القارئ المفترض) والتقديرات (رؤية الراوية) تلعب دورًا كبيرًا فى هذه العملية فى رواية القرن التاسع عشر، وبالتالى فقد خضعت لإعادة النظر. وكانت رؤية الشخصية فيما مضى لا تعمل إلا على تمثيل عملية تحول المعايير المنتقاة، وكانت رؤية القارئ المفترض تحدد المواقف. أما الآن وقد تم إدخال تقديرات الراوية أيضًا إلى عملية التحول المتبادل فلم يعد هناك توجيه سلطوى من جانب المؤلف. ولم يعد ثم إطار مرجعى تحديدى يتم به تقدير أحداث السرد، وهو إطار لابد من إنتاجه فى أثناء أفعال الفهم. وبدون هذا التوجيه المحورى تميل مقاطع الرؤى الى التشابك بصورة أكثر كثافة، فالمعنى لا ينشأ مما تمثله الرؤى الفردية بقدر

ما ينشأ من التحول المستمر لما تجعله قابلاً للإدراك (وتدل زيادة تعقيد نمط التفاعل فى القرن التاسع عشر على أن الأدب فى تلك الحقبة كانت له وظيفة تختلف عنها فى القرن الثامن عشر). ومن الطبيعى أن الانفتاح المتزايد لنمط التفاعل يشمل زيادة مماثلة فى عدد المساحات الفارغة. لذا فقد أصبح لزامًا على كل المواقف الممثلة فى النص أن تتحول، وبذلك يجد القارئ نفسه مضطراً لاكتشاف شرطية المعايير والمواقف التى ظل يعتبرها من المسلمات حتى ذلك الوقت.

وبأخذ هذه الغاية فى الاعتبار بدأت رواية القرن التاسع عشر فى إعداد قارئها ومساعدته على الاستجابة. وتعددية المواقف القابلة للربط تنتزع القارئ مما يألفه بصورة مستمرة، إلا أن وجهة نظره فلا يُسمح لها بالثبات على أى من هذه المواقف. وبالتالى فالمواقف لا تبدأ فى التكتل إلا حين تبدأ من خلال شرطيتها فى نفى بعضها البعض. ولكن حينئذ يجب على القارئ أن يرتفع إلى مستوى اكتشافاته، فبهذه الطريقة وحدها يمكن له أن يعد نفسه للاستجابة التى يطلبها منه عالم يزداد تعقيداً.

عند هذه النقطة يمكن بلورة بعض المقاييس لرواية القرن التاسع عشر كأحد الفنون. فيمكن قياس تأثيرها الجمالى بمدى إثارتها لنطاق من ردود الأفعال لدى القارئ بدفعه إلى تحويل العالم الذى يألفه. ويقل هذا التأثير دائمًا إذا تم إمداد القارئ بخطة تسعى لإغلاق عالم مفتوح دون تعاون من جانبه كما هو الحال فى الرواية البحثية. وتحقق رواية القرن التاسع عشر تأثيرها الفنى بشحذ ردود أفعال قرائها بحيث يتمكنون من اكتشاف شرطية عالمهم وبالتالى يزدادون قدرة على التعامل مع المواقف المعقدة التى يتعرضون لها. وردود الأفعال هى أفعال بالطبع؛ فهى لا تُجسد، بل لابد من إظهارها. وهذه هى الطريقة التى يستطيع القارئ أن ينتج بها الرد على المشكلات التى تعرضها الرواية دون أن يكون عليها أن تحلها صراحةً لكى تثبت فعاليتها. كما أن هذا يفسر السبب فى أن قراء حقبة تالية قد يعيدون بناء ماضٍ تاريخى ليفهموا النص، فهم أيضاً مقيدون بالمساحات الفارغة فى رد فعلهم تجاه نفس المواقف المتضاربة فى المجال المرجعى لوجهة النظر. والخضوع لهذه العمليات وإدراكها يساعدان القارئ فى حقبة لاحقة على معايشة الموقف التاريخى الذى كان لابد أن يواكبه رد الفعل الذى يعمد النص الى إثارته.

وفى الرواية الحديثة طرأ تغير آخر على نمط التفاعل بين النص والقارئ. وقد زادت درجة الإبهام مرة أخرى. وبما أن الفراغات ليس لها وجود فى حد ذاتها، بل هى مجرد مساحات خالية فى بنية النص تنم عن الحاجة للتحديد، يبرز سؤال عن مغزى زيادة عددها. من الغريب أن تضاعف عددها يتصل اتصالاً وثيقًا بدقة التجسيد التى تميز الرواية الحديثة بدءاً من لورد جيم لكونراد (١٩٠٠) وحتى عصر جويس. والفراغات التى تنجم عن المبالغة فى دقة التجسيد تؤدى إلى تشتيت القارئ. وليس هناك من ينكر هذا الأثر، إلا أن ما يهمنا فى هذا المقام هو كيفية حدوثه.

في عوليس ظل جويس على ولائه للفكرة التى افترضها فى كتابه **Portrait** بأن المؤلف يتخفى كالرب وراء كلمته ويقلم «أظافره» فى ملل مدروس.(٣٥) وما يعبر عنه المؤلف فى هذا المقام فى تهكم سافر هو ما ظل كثير من نقاد الأدب يندبونه بوصفه فقدانًا للراوية أو موته. وإذا أمعنا النظر فى رؤية الراوية فى عوليس نجد أنه من الصعب أن نعثر على راوية، ناهيك عمن يتدخل فى الأحداث. بل نجد أنفسنا أمام ترسانة من تقنيات السرد بنتها الرواية فى تاريخها القصير نسبيًا، إلا أنها منظمة تنظيمًا فائقًا. وهىْ دائمة التداخل، وهذا التفتت يجعل من المستحيل أن نعثر على نقطة تتجمع عندها أو يمكن توجيهها منها. من ثم فقد يكون من الأنسب أن نتحدث لا عن فقدان الراوية، بل عن فقدان توقع ظل يؤخذ مأخذ التسليم. ففى عوليس لايزال لدينا رؤية المؤلف الضمنى، ولا وجود للرواية بدونه. إلا أن المؤلف الضمنى كان فى العادة يمد قارئه -ولو بصورة ضمنية على الأقل- بشكل من أشكال التوجيه، ونظرًا لغياب هذه النقطة فى رواية عوليس فإن توقعنا المحبَط يؤدى إلى انطباع باختفاء الراوية. ولكن هنا تكمن نفس استراتيجية رؤية الراوية. ويؤدى تفتت أنماط السرد المألوفة إلى تحول مكثف لوجهات النظر يمنع القارئ من استنباط أية نقطة محورية؛ ولا يستطيع أن يعثر على التوجيه الذى كان يتوقعه، وبالتالى فالتوقع يشكل الخلفية التى يظهر عليها الاختلاط المربك لأنماط السرد. ويؤدى ارتباكه إلى إثارة خلفية توقعاته، لكنه فى الوقت نفسه يُدفع إلى المرور بتجربة عدم أداء وظيفة متوقعة، وعدم أداء وظيفة ما هو أداؤها السلبى. وإحباط مثل هذه التوقعات الأساسية يترك فراغًا كانت تملأه الرواية التقليدية دائمًا.

وقبل أن نناقش نتائج هذا النوع من الفراغات هناك ملحوظة مهمة علينا أن نشير إليها. فإذا قلنا إن عدم أداء وظيفة من الوظائف يمكن أن يصبح خلفية فإننا نفترض معرفة النصوص الأدبية. والنصوص كما يشير سارتر تأخذ مكانها على مستوى قدرات قارئها. وإذا لم يؤد النص الأدبى وظائفه المتوقعة ولجأ إلى تكنيك تحويل الوظائف المتوقعة إلى «وظائف سالبة» -وهو إغفال متعمد لتكنيك عام(٣٦)- لكى يستحضر عدم أدائها فى وعى القارئ فإن من لا يعرف هذه الوظائف التقليدية يفقد تلقائيًا الهدف التواصلى من هذا التكنيك المطبق على نطاق واسع فى الأدب الحديث ويساوره إحساس بالارتباك وقد يتكون رد فعله على هذا الأساس، فيكشف بذلك عن التوقعات التى يبدو أنه لا يحيد عنها. ولكن كلما زادت معرفة القارئ بالوظائف التى أصبحت الآن «غير مؤداة» زاد تحديد توقعاته وبالتالى يزداد إحساسه بإحباطها. والنصوص الحديثة تدرج هذه التوقعات ضمن بنيتها التواصلية بغرض تحويلها. لذا فإن تهمة التعالى والاقتصار على فئة بعينها والتى غالبًا ما توجه لمثل هذه النصوص ليس لها ما يبررها ولو جزئيًا على الأقل، فلو كان البديل هو تحقق التوقعات لكان

الأدب بلا وظيفة على الإطلاق، وهو ما يوجزه أدورنو بقوله: «عندما يمكن تغيير ما هو كائن فإن ما هو كائن ليس هو كل شئ».(٣٧)

ومن السمات الأصيلة للنصوص الحديثة أنها تستدعى الوظائف المتوقعة لكى تحولها إلى فراغات، وهو ما ينتج فى الغالب عن الإغفال المتعمد للسمات العامة التى يرسيها تراث الجنس الأدبى. وهكذا فرؤية الراوية الآن تنكر على القارئ التوجيه الذى كانت تمده به فى العادة فيما يتعلق بتقويم الشخوص والأحداث؛ وتفقد رؤية الشخوص الحبكة التخطيطية التقليدية التى تساعده على استنباط القيم والمعايير التى تنطوى عليها الشخصيات؛ وتتجرد رؤية القارئ المفترض من مواقفها التقليدية لأن الهدف فى النهاية هو إغلاق النص فى وجه القارئ. وقد يكون صحيحًا أن النص كلما كان «حديثًا» زادت احتمالات أدائه «لوظائفه السالبة». ولعل هذا الصنف من الحداثة قد بلغ ذروته فى نثر صمويل بيكيت، إلا أن نطاق مثل هذه الفراغات وتكرارها يتضح فى أجلى صورة فى «الرواية الجديدة» **nouveau roman**، ومن أبرز ممثليها روبير پنجيه الذى يقول عنه جيرده تسلتنر:

> **«لتبسيط معادلة التحول فى أعمال پنجيه يمكن وصفها كما يلى؛ إذا كانت عبارة "كان ياما كان ..." تمثل منطلقًا لعالم الحكايات الخرافية، ففى روايته الجديدة نجد عبارة قاطعة حاسمة هى "«لم يعد هناك ...»" وحيثما ضاع شئ تبدأ اللغة».(٣٨)**

والآن يمكن لنا أن نلقى نظرة على النتائج المترتبة على هذا النوع من الفراغ الذى يميز سمات السرد المهملة ولو أنها متوقعة. إن عدم أداء الوظائف التقليدية للسرد يؤدى إلى «وظائف سالبة» حيث تستحضر التوقعات فى ذهن القارئ كخلفية تصبح الوظائف الفعلية للنص فى ظلها سارية. وإذا شعر القارئ بالارتباك فهذا أمر مرجعه أن رؤية الراوية لم تمده بالتوجيه الذى كان يتوقعه؛ وإذا شعر بإقصائه عن النص فهذا يرجع إلى توقف الشخوص عن إمداده بمعايير وقيم تجسيدية وإلى أن النص لا يقترح عليه توجهات لكى يتبناها. وتؤدى العلاقة السلبية بين السمات المتوقعة والسمات المطبقة إلى نمط فريد من التواصل. وقد يبدو لأول وهلة أن هذا النمط يشبه نمط المعلومات الخاص بالابتكار والتكرار، ولكن لا ينبغى أن ننسى أن «تكرار» الوظائف المألوفة هنا لا يرد فى النص وأنه لا يعمل كسياق لابتكار ما. والقارئ نفسه ونتيجة للتقنيات المطبقة هو الذى يستحضر السمات غير المطبقة لتصبح خلفية (لا سياقًا) تكتسب التقنيات المميزة تفردها فى ظلها فيما يتعلق بتخطيطها وهدفها التواصلى المتغير على السواء.

و«الوظائف السالبة» تحول خلفية الوظائف المتوقعة إلى فراغ، مما يؤدى تلقائيًا إلى زيادة فوضى المقاطع من وجهة نظر القارئ. وهذه تجربة يعرفها كل قراء جويس. ففى

كل لحظة من لحظات قراءة عوليس تتشابك مقاطع رؤى الشخوص والراوية على الدوام. وبنية التيمة والأفق هنا لم تعد تتكون من مجرد شخصيات أو مجموعات من الشخصيات، بل من مقاطع من وعى هذه الشخوص وتأملاتها وتصوراتها التى تسبق تأملاتها وإيماءاتها. وكلما زاد عدد المقاطع زاد عدد الفراغات فى المجال المرجعى للقارئ. وينطبق نفس الشئ على مختلف تقنيات السرد المستخدمة لتوصيل جوانب رؤية الشخصية. وبدلاً من نمط سردى واحد، نجد تشابكاً متغايراً مستمراً للحوار مع النفس والأسلوب الحر غير المباشر والكلام المباشر والكلام غير المباشر وضمير المتكلم والسرد على لسان المؤلف والمادة المستقاة من الصحف والكتب والأدب بدءاً من هوميروس وحتى شكسبير وانتهاء بالحاضر.[٣٩] ولما كان القارئ يسعى إلى تكافؤات لمختلف المقاطع عليه فى الوقت نفسه أن يحاول إيجاد إطار للتقويم ولمواقفه الخاصة، لأن النص لا يمده بمثل هذا الإطار. أى أن الفراغات التى توجدها الوظائف غير المتوقعة التى لا تؤدَى تحتاج إلى إنتاجية عالية من جانب القارئ، لأنه مع كل علاقة يقيمها عليه أيضًا أن يقدم القوانين التى تساعده على إدراكها. ومع ذلك فلا يمكن إقرار أى من العلاقات التى يتم إيجادها فى حالة عوليس؛ فالمعنى يحمل فى طياته بذور عدة معانى أخرى، مما يحتم ظهور خليط من العلاقات المحتملة بين المقاطع يعمل كخلفية تبين قصور المعنى الذى تم إدراكه، وهو ما يؤدى إلى تأرجح وجهة نظر القارئ بين عدد من الاختيارات الممكنة والى تغيير اتجاهه باستمرار فى إدراكه للمعنى.

لذا فإن عوليس توصف فى نظر البعض بأنها فوضوية وهدامة وعدمية ولا تزيد عن دعابة.[٤٠] وتدل هذه الأوصاف على ارتباك القراء ومحاولتهم الوقوف على أرض صلبة باللجوء إلى المقاييس التى نفت «الوظائف السالبة» للنص مفعولها. ومع ذلك فاهتمامنا فى هذا المقام لا ينصب على القراءة «الصحيحة» والقراءة «الخطأ»، بل على التفاعل الذى يحدث بين النص والقارئ. وهنا يبرز التساؤل عن نقطة فى الرواية تسد «وظائفها السالبة» الطريق بين القارئ وتوقعاته. وبما أن كل علاقة يتم إقرارها توجد شبكة من العلاقات المتعددة المعانى بين المقاطع فالعلاقات التى يتم إدراكها هى نفسها تمر بعملية تحول مستمر، فى حين أنها تعمل فى الرواية التقليدية كما سبق أن رأينا على إيجاد مجالات تؤدى إلى تحويل المقاطع التى ربطت بينها. أما الآن فليست المقاطع وحدها هى التى ينبغى أن تتحول على أثر ربطها، بل إن الربط نفسه يخضع لنفس التحول.

إن وصف عوليس بالفوضوية والهدم يدل على أن القارئ يقاوم الضغوط التى يتعرض لها لتغيير العلاقات التى أوجدها هو نفسه. وهذه الضغوط تقوم من حيث المبدأ على ضرورة استمراره فى تغيير اتجاه نشاطه البنائى، لأن أى اختيار يقوم به فى ربط المقاطع سينفى حتمًا بسبب شبكة العلاقات الممكنة التى يقيمها نفس هذا

الاختيار. وتحويل النص إلى واقع ينمو بوصفه إعادة بناء متواصلة للعلاقات التى يتم إيجادها. من ثم فإن عملية التحول برمتها تعتبر متدرجة بطبيعتها ولا تهدف إلى اكتشاف نقطة يمكن أن تتحول عندها العلاقات التى يتم إيجادها؛ بل على العكس؛ فهى تقاوم كل محاولات دمجها فى بنية موحدة واحدة، وتؤدى هذه المقاومة المتواصلة لا الى فوضى، بل إلى نمط جديد من التواصل. وبدلاً من ضغطها فى نمط مفروض عليها فإن الحياة اليومية هنا يمكن معايشتها كتاريخ وجهات نظر دائمة التغير. والقارئ لم يعد يفترض فيه أن يكتشف القانون الخفى الكامن كما كان القرن التاسع عشر، بل عليه أن يوجد لنفسه ظروف «القدرة على المعايشة» والتى تنشأ كبيان بتحولات مفتوحة النهاية للعلاقات التى يتم إيجادها والتى تنفيها وجهة النظر الشاردة.

ويتخذ الفراغ فى هذا النمط من التواصل مغزاه كاملاً باعتباره خلفية للوظائف التى لم تؤد. وفى تعطيل التقنيات المتوقعة لبناء النص نجده يعمل كقالب للنشاط الإنتاجى الذى يستحث فى ذهن القارئ. أما بوصفه بنية فهو يفرض حدوداً معينة على هذا النشاط الإنتاجى، فلا يستطيع القارئ على سبيل المثال أن يعيد إقرار الوظيفة التى لم تؤد بحيث يتسنى له إنتاج تقويم موحد للأحداث أو توجه ثابت من المواقف الواردة فى النص أو قصة تفرض معنى محدداً على تفاعل الشخوص. ودائمًا ما يفقد النص معناه أو يلفه الغموض إذا تجاوز القارئ هذه الحدود وأعاد الوظائف التى تم تحييدها إلى النص.

وانفتاح البنية الذى يميز نصوصًا كهذه لا ينجم عن محاكاة هذا النمط من الفراغات للنشاط الإنتاجى الزائد فى ذهن القارئ، بل عن استغلال النشاط الإنتاجى من خلال تعطيل الظروف التى يمثل غيابها الفراغ. والقارئ المنتج مقيد بالتخلى عن كل وسائله المألوفة للنفاذ إلى النص، وبالتالى لابد لقراراته الخاصة بالعلاقات داخل المجال أن تكون مؤقتة وتجريبية. ولما لم يكن يسمح لأى من قراراته بالثبات فكل علاقة تكون عرضة لإعادة التوجيه. ولكن بما أن كل علاقة لابد أن تضم أو على الأقل تثير شيئًا من رصيد القارئ من المعايير فلابد أن يكون لإعادة توجيه العلاقة أو تحويلها أثر ما على ذلك الرصيد.

وهذا لا يعنى بالضرورة أن عملية كهذه تؤدى إلى تنوير القارئ وإعادة توجيهه؛ فما تفعله فى المقام الأول هو الهبوط بكل علاقة تم إقرارها وتحويلها فى آن إلى مرتبة وجهة النظر، ولما كانت وجهة النظر هذه ترتبط بسلسلة كاملة من وجهات نظر لاحقة فهى تترك الآثار التالية: ١. تؤجد نمطاً من التواصل تتم من خلاله إحالة انفتاح العالم –وهو عند جويس الحياة اليومية وعند بيكيت عالم الذاتية والغاية– إلى وعى القارئ ٢. يعمل هذا النمط من التواصل من خلال النفى المتواصل للعلاقات التى تم إقرارها

والناتجة عن نطاق البدائل الممكنة (التى تأتى بها هذه العلاقات) بحيث يعايش القارئ تاريخية رؤاه خلال فعل القراءة نفسه. ٣. هذه المعايشة تقابل انفتاح العالم، وبالتالى فالتنويعات المسلسلة تصبح محددة وحالية على الدوام وتعطى لها رؤى للعالم فى مجرد احتمالات عن الطريقة التى يمكن معايشة العالم بها. ويظل مضمون هذه الاحتمالات مبهمًا إلى حد بعيد (ولكن بصورة غير كاملة)، لأنه لا يمكن إيجاد تعريف دقيق إلا فى خلفية الانفتاح وبالتالى فمن المحتم أن يؤدى إلى وعى بشرطيته وبالتالى بأوجه قصوره.

إذن فعملية التحويل المسلسلة لها وظيفة محفزة؛ فهى تقنن التفاعل بين النص والقارئ لا من خلال قانون معين ولا عن طريق اكتشاف قانون خفى، بل بتاريخ يتم إنتاجه خلال فعل القراءة. وهذا هو تاريخ الرؤى المتغيرة، وباعتباره تاريخًا فهو شرط لإنتاج قوانين جديدة.

النسخ

إن نوعية الفراغ الذى نناقشه هنا ينتج عن التشابك المكثف للرؤى والذى يؤدى إلى تحول سريع ومتواصل من التيمة إلى الأفق. وتتم رؤية مقاطع الرؤى من زاوية ما أولاً ثم من زاوية أخرى بحيث تنكشف جوانبها الخافية دائمًا. وتقوم مثل هذه الفراغات بدور التعليمات، فتحدد العلاقات والتأثيرات المتبادلة للمقاطع من خلال وجهة النظر المتأرجحة. ويمكن القول إنها تنظم المحور البنائى للقراءة.

على أية حال فهذا لا يفيدنا شيئًا عما يحدث للمضامين المتجسدة فى مختلف الرؤى النصية حين يتم إخضاعها لوجهة النظر المتحولة فى بنية التيمة والأفق. وإلى أى حد يقوم النص الأدبى ببناء فهم مضامينه بناء مسبقًا؟ هل هناك فراغات بحذى المحور النموذجى لعملية القراءة، وإن وجدت فما هى وظيفتها؟ ومن الواضح أن الإجابة على هذه التساؤلات تكمن فى رصيد النص.

نتذكر أن وظيفة الرصيد هى أنه يدمج واقعًا خارجيًا محدداً فى النص وبذلك فهو يقدم للقارئ إطاراً مرجعيًا محدداً أو يستدعى نطاقًا محدداً من تجارب الماضى. وبهذه الطريقة فهو يربط النشاط التصورى للقارئ بالرد الذى يحاول النص أن يقدمه على مشكلة تاريخية أو اجتماعية محددة. وقد رأينا فى الباب الثالث أن الرصيد يشتمل على مادة مألوفة وأن هذه المادة تتغير؛ والمعايير – التى يتم انتقاؤها من أنساق مختلفة تمامًا فى الغالب– تنتزع من سياقها الأصلى وتوضع فى سياق جديد. وطالما أنها تظل على فعاليتها فى سياقها الاجتماعى فإننا نظل غير واعين بها كمعايير، أما حين ينتزع منها جانبها النفعى فإنها هى نفسها تتحول الى تيمة.

هذا هو ما يحدث لمعايير الرصيد، ولا يمكن لموقف القارئ أن يظل دون تأثر بهذه العملية؛ فإذا كانت معايير مجتمعه تنكشف بهذه الطريقة تسنح له الفرصة لإدراك نسق كان قد ظل أسيراً له حتى ذلك الوقت عن غير وعى من جانبه، ويزداد وعيه إذا تم نفى هذه المعايير. ثم يتبين له أن المألوف مهمل، لأنه ينتمى «للماضى» ويتم نقل القارئ فجأة إلى ما وراءه دون أن تكون له سيطرة على هذا الموقف الجديد. ويؤدى مثل هذا النفى إلى فراغ دينامى على المحور النموذجي لعملية القراءة، لأن النفى ينم عن قصور فى المعايير المنتقاة، وبالتالى فالقارئ مقيد باتخاذ موقف محدد يساعده على اكتشاف ما دل عليه النفى لكنه لم يصغه.

من ثم فعملية النفى تضع القارئ فى منتصف الطريق بين ما «لم يعد» له وجود وما «لم يحدث بعد». ويزداد انتباهه بكبت النفى للتوقعات التى يثيرها وجود المألوف، وهو ما يؤدى إلى تفرقة فى المواقف حيث أن الطريق بينه وبين التوجهات المألوفة مسدود لكنه لا يستطيع الاقتراب بعد من المواقف غير المألوفة، لأن المعرفة التى يقدمها الرصيد أو يستدعيها تسفر عن شئ لم تشمله المعرفة نفسها بعد. من ثم فالنفى يمثل مشروطية تخضع لها هذه المعرفة بصورة يصفها هاسيرل فيما يلى:

> **«مهما كانت ماهية الشئ المقصود فمما يميز النفى أن فرض معنى جديد على معنى تم تكوينه بالفعل يساوى تنحية الأخير جانباً؛ ويتكون مفهوم آخر لا يقع بجوار المفهوم الأول، مفهوم تمت تنحيته، لكنه يفوقه وفى حالة صراع معه».(٤١)**

وفى رصيد النص الأدبى لا نجد رفضاً للمعايير المغلقة، بل نجد عمليات نفى جزئية يتم توجيهها بحرص وتبرز الجوانب الإشكالية إلى السطح، وتدل بذلك على الطريق إلى إعادة تقويم المعايير. والنفى الجزئى موجه إلى النقطة الحساسة من المعايير، لكنها تبقى عليها كخلفية قد يثبت عليها معنى إعادة التقويم. لذا فالنفى قوة نشطة تحث القارئ على بناء سببه الكامن الذى لم تتم صياغته كشئ خيالى. والفراغات الناجمة عن النفى تبنى حواف هذا الشئ وكذلك موقف القارئ منه بصورة يصفها سارتر كما يلى « ... والشئ باعتباره صورة ذهنية يعد قصوراً محدداً؛ فهو يرمز إلى نفسه كشكل فارغ».(٤٢) وصور القارئ تملأ هذا الشكل الفارغ وبالتالى تحدد علاقته بالنص، إلا أن هذه العلاقة لابد من توجيهها إلى حد ما إذا ما أريد تحريك القارئ إلى وضع يعادل مقاصد النص.

ونقدم مثالاً توضيحياً على ذلك. طبقاً للغرض التعليمى من رواية القرن الثامن عشر كانت المعايير المنتقاة توضع على شكل قائمة بحيث يتمكن جمهور القراء على اختلافهم من العثور على مستوى مألوف لهم. ويتم تقديم مثل هذه القائمة فى مستهل رواية جوزيف أندروز لفيلدنج مع تقديم أبراهام آدامز البطل الحقيقى للرواية. وتضم قائمة

فضائله كل معيار ينسب جدلاً إلى إنسان القرن الثامن عشر المثالى؛ إلا أن هذه الفضائل تفصل آدامز عن متطلبات الحياة اليومية تماماً وتهبط به عملياً إلى مستوى طفل وليد، وهو ما يعلنه فيلدنج نفسه فى نهاية قصته.(٤٣) وهكذا يتم نفى جانب حيوى من المعايير، لأن الالتزام به لا يضمن للمرء النجاح فيما يفعل، بل يعرقله.

ومع ذلك فرفض المعايير ككل يؤدى إلى ارتباك تام، والرواية التعليمية التى تحددت أهدافها تحديداً واضحاً فى مقدمة فيلدنج ما كانت لترفض الفضيلة باعتبارها ضرباً من الحمق. لذا فالنفى لا يدل على بديل متطرف، بل يقدم رؤية مختلفة لهذه الفضائل. وهى ليست موضع تساؤل فى حد ذاتها، بل إن التوقعات المرتبطة بها هى التى تلقى مقاومة لأنها بعد النفى لم يعد يُنظر إليها من زاوية الأساس المسيحى والأفلاطونى الذى تقوم عليه؛ فقد أصبح عالم الواقع هو المنطلق الآن. وللتنحية الناتجة عدد من التأثيرات، أولها أن المهم الآن ليس كنه المعايير بل أسلوب أدائها لوظيفتها وتطبيقها عملياً. كما أن ثالوث الحق والخير والجمال لم تعد له الغلبة لأنه يعجز عن توجيه السلوك الدنيوى. والحقيقة أن أى نسق من المعايير لابد أن يخفق فى هذا الصدد، لأن التفاوت الشديد فى المواقف العملية فى عالم يزداد تعقيداً يتطلب تفاوتاً موازياً فى ردود الأفعال.

ولا حاجة بنا هنا للخوض فى تفاصيل عن مدى فتح النفى لآفاق جديدة على ما لايزال يعد حتى الآن من المسلمات. ومن الواضح أن إزاحة المعايير عن أساسها التقليدى معناه ضرورة نقلها إلى عالم الواقع، وتصبح إعادة التقويم هى الشئ الخيالى بالنسبة للقارئ -وهو «خيالى» لأنه لا يبدو فى النص إلا فى صورة «قصور محدد». «لذا فالفعل السلبى عنصر أساسى بالنسبة للصورة».(٤٤) ولا شك أن الموقف السلبى من المعرفة المقدمة يدفع القارئ لتصور السبب الخفى الذى يتحكم فى النفى - وبذلك فهو يصوغ ما كان قد ترك دون صياغة.

وعملية الصياغة تخضع دائماً لتوجيه النفى. وبما أن الفضائل ليست هى نفسها التى تتعرض للنفى، بل سريانها العملى فقط؛ فإن لدينا نفياً جزئياً وليس كلياً؛ ونسق المعايير فى حد ذاته ليس له أن يهمل، بل ينبغى لإطاره المرجعى التقليدى أن يستبدل لإقامة علاقة فعالة بين المعيار والدنيا. وهذان الآن هما قطبا تفاعل يتحتم على القارئ أن يحققه، لأنه يجد أن المواقف التى لاتزال مألوفة - المعايير المعاصرة والعالم المفترض- ينفى كل منها الآخر باستمرار. والفضائل التى يمثلها أبراهام آدامز لا يتم إدراكها إلا على خلفية العالم، كما أن العالم الذى يمثله سلوك الشخصيات الثانوية لا يرى إلا على خلفية الفضائل. والنفى المتبادل يشير إلى فراغ فى كلا الموقفين ولابد من ملئه بحيث يتم التوفيق بين القطبين بطريقة لها معنى. وبما أن هذا المعنى لا يتطابق مع أى من القطبين فإنه لا يتمثل إلا فى تحويل كل منهما، وهنا يكمن التخطيط الأساسى للرواية.

وعند هذه النقطة يصبح التفاعل بين المحورين البنائى والنموذجى لعملية القراءة ذا صلة بالموضوع. وقد نتذكر أن المحور البنائى يصف مقاطع الرؤية فى نسق من تيمة وأفق. والفراغات هنا هى حلقات الوصل المفقودة بين المقاطع من ناحية والمساحات الفارغة من ناحية أخرى، وتظهر كلما فقد أحد المقاطع صلته الموضوعية وكوّن خلفية للمقطع الموضوعى التالى. وقد اعتبرنا هذه العملية بنائية لأنها تنتمى للبنية (الرؤى المتغيرة) لا للمضامين التى لا مفر من تحولها خلال هذا التفاعل. ويؤدى نفى المضامين الى فراغات إضافية، لأن المضامين لا تخضع لبنية التيمة والموضوع وحسب، بل إن هذا الخضوع مشروط بنفيها. من ثم فلهذه الفراغات تأثير تحكمى على طريقة ربط المقاطع وتأثير انتقائى على المعنى الذى تنتجه أفعال التصور من جانب القارئ.

إن القارئ إذا نظر إلى سلوك الشخصيات الثانوية من منظور القس آدامز يدرك ما تتسم به من عناد وخسة ومكر؛ فى حين أن القس آدامز يتصف من وجهة نظرها بالحمق وضيق الأفق والسذاجة. وأيا كانت الرؤية السائدة فإننا لا نجد فى البداية إشارة إلى السلوك الأمثل الذى يجب على الإنسان أن يلتزم به، ويزداد هذا القصور وضوحاً بعدم وعى الشخوص بقبح حكمتهم الدنيوية. ومع ذلك فقد يبدو لأول وهلة وكأنه ليس ثمة مشكلة حقيقية فيما يتصل بمعنى هذا التفاعل لأنه يبين ما يعيب أخلاقيات آدامز والسلوك الدنيوى للشخوص الثانوية؛ فينبغى لآدامز أن يتعلم التكيف مع واقع الدنيا وعلى الشخصيات الأخرى أن تدرك أن الأخلاق لا يجب أن تستغل لنشر الفساد. وفى هذه الحالة يصبح على الجوانب السلبية من كل موقف أن تتحول إلى القطب الآخر وتحل كل المشكلات.

ومثل هذا التبادل للجوانب السلبية والإيجابية يعد معقولاً تماماً من حيث المبدأ، بل إنه نمط أساسى فى الأشكال الأدبية الأخف. ومع ذلك فالنمط ليس بهذه البساطة فى حالة فيلدنج. وحتى إذا أحس المرء فى مستهل الرواية بأن الجوانب السلبية يمكن تعويضها بهذه الطريقة فالتبادل المحتمل للسمات والعيوب بين القطبين لا يمثل سوى الخلفية بالنسبة لمعنى الرواية. والحقيقة أن النفى يمنع هذا التبادل البسيط بين القطبين، وبالتالى فهو يقيد ما يمكن ربطه. فإذا كانت الفضيلة الثابتة التى يتحلى بها آدامز تمنعه من التكيف مع المواقف الطارئة فهذا لا يعنى أن التوازن الذى لم يكتشف بعد يكمن فى التكيف الدائب مع الظروف. والشخصيات التى تتكيف مع كل موقف جديد تكشف القناع عن فسادها الدنيوى.

من ثم فمع أن تحقيق توازن ما بين القطبين هو هدف يرمى إليه المؤلف إلا أن هذا ليس بمعنى التوفيق بين الثبات والتقلب أو بين المكر والفضيلة؛ بل هو التقاء عند نقطة ما بين القطبين أو فوقهما. وهو أمر ممكن لأن القارئ لديه ما يفتقر إليه كلا القطبين ويحتاجان إليه بنفس القدر، ألا وهو البصيرة والوعى بالذات. واكتساب تلك البصيرة

يساعد القارئ على تعرية ما ينطوي عليه السلوك الإنساني من رياء وبالتالي على إيجاد الظروف التي تمكنه من تحقيق توازن بين المعايير والمواقف العملية في حياته. وتحقق الرواية هدفها التعليمي بتنمية الفطنة في القارئ.

تنشأ تلك الفطنة عن الصور الذهنية التي يملأ القارئ بها الفراغات الناتجة عن النفي. ونرى هنا شيئًا عن طبيعة هذه الفراغات التي ينبع منها التفاعل بين النص والقارئ. وهي ترد في النص وتشير إلى ما يغيب عن النص وما لا يمكن تحقيقه إلا من خلال النشاط التصوري لدى القارئ. وهي مركبة بقدر ما يعجز التحلي بالفضيلة عن ضمان التوفيق في الدنيا، وفي الوقت نفسه لا ينبغي المساواة بين الحكمة الدنيوية والانتهازية. وهذه التركيبية تحول دون أي ربط مباشر بين الفضيلة والانتهازية، وبالتالي فهي تجدد الطريق إلى التوازن بين المواقف المتنافرة في ظاهرها. وهكذا فوظيفة الفراغات مزدوجة بطبيعتها؛ فهي على المحور البنائي لعملية القراءة تمثل حلقات الوصل بين مقاطع رؤية النص، وعلى المحور النموذجي تمثل حلقات الوصل بين المعايير التي تم نفيها وعلاقة القارئ بالنص. والرباط الوثيق بين الوظيفتين هو الشرط الأساسي للتفاعل بين النص والقارئ، وهما القالب الفارغ الذي يصب فيه المعنى، وتؤديان إلى العملية التي ينفرد بها الأدب والتي يقدم بها النص المعرفة أو يستدعيها بحيث يمكن لها أن تمر بتحول موجه في ذهن القارئ ومن خلاله. ومن خلال الفراغات تتخذ عمليات النفي قوتها المثمرة، إذ يعود المعنى القديم الذي تم نفيه إلى الوعي حين يتم فرض معنى جديد عليه؛ وهذا المعنى الجديد غير متبلور، لذا فهو يحتاج إلى المعنى القديم الذي تحول على أثر النفي إلى مادة للتأويل يصاغ منها المعنى الجديد.

والنفي ينتج الفراغات لا في رصيد المعايير وحسب، بل في موقف القارئ أيضًا، لأن نسخ معاييره يوجد علاقة جديدة بينه وبين عالم المألوف. وهذه العلاقة محددة بمعنى أن الماضي قد نُسخ، إلا أنها مبهمة من حيث أن الحاضر لم يتبلور بعد. ويتم التبلور - أو تملأ الفراغات- حين تتخذ مواقف يمكن للقارئ أن يعايش من خلالها النص. وأيا ما كانت تجربة القارئ الفرد فهو يضطر دائمًا لاتخاذ موقف، وهو ما يضعه في موقف مرتب مسبقًا في علاقته بالنص.

ومرة أخرى يمكن إيضاح هذه العملية بالمثال المستقى من فيلدنج. إذ يزداد القارئ وعيًا بافتقار الشخوص للوعي بذواتهم وبسلوكياتهم، إلا أن هذا الوعي يصبح متضاربًا بالنسبة له في أحد الجوانب الحيوية. فهو يشعر بأنه يتفهم موقف آدامز بصورة أفضل من فهم القس نفسه له، حيث ينحصر الأخير داخل حدود ثوابته الخاصة، وهو ما يخلق إحساسًا بالتفوق. إلا أن وعيه بمثالية آدامز له حدان، فهو يؤدي به إلى موقف الشخصيات الدنيوية التي تعتبر آدامز شخصية تبعث على السخرية نظرًا لافتقاره للواقعية العملية. لذا يجد القارئ نفسه ينحاز للشخصيات التي يراد له أن يستشف

مراميها والتى لا تصلح رؤيتها للحكم على سلوكيات آدامز. وتبنى وجهات نظر هذه الشخصيات معناه إلغاء وعيه بريائها، وهو الوعى الذى اكتسبه من خلال سلوك آدامز. وإن ظل يرى آدامز بنفس رؤية الشخصيات التى لا يستطيع أن يتبنى مواقفها فإنه يجد نفسه فى موقف وسط ويصبح تفوقه موضع شك. وإذا كان يرى فى سلوك آدامز سذاجة فإن هذا يضع القس فى موقف سلبى، وبالتالى يبرز التساؤل عن الطريقة التى ينبغى للقارئ أن يتعامل بها مع هذه السلبية. وحينئذ يتميز موقفه بفراغ واضح المعالم. ولا شك أن السبب فى مثالية آدامز هو أخلاقياته التى لا تقبل التغيير، وهو ما يتضح للقارئ كلما واجه القس مشكلة. ولكن هل معنى هذا أن الأخلاق تؤدى إلى الفشل؟ أو هل يتبين للقارئ حينئذ ضآلة الدور الذى تلعبه الأخلاق فى تحديد وعيه وبصيرته على الرغم من علمه بأنه لا يستطيع أن يتخذ من الانتهازية مقياسًا له؟ وأين يمكن له أن يعثر على الهداية التى يحظى بها آدامز؟ إنه يفقد تفوقه فى مثل هذه اللحظات ويتخذ معنى الأحداث زخمًا هائلاً؛ ويقع القارئ أسير تفوقه.

ويدور الصراع الأخلاقى فى نفس القارئ، إذ تعفى العناية الإلهية الشخوص من عواقب تصرفاتها. ولا يكمن الحل إلا فى تجسيد أخلاقيات لاتزال تتسم بالواقعية. وإذا أحس القارئ بالتفوق على الشخوص الدنيوية لأنه يستطيع أن يرى أعماقها فإنه يضطر من وجهة نظر آدامز لأن يرى أعماق نفسه لأنه يعلم أنه إذا تعرض لموقف مماثل لكان تصرفه كتصرفها لا كتصرف القس. إما إذا أراد أن يرى أعماق آدامز لا أعماق ذاته لكى يحتفظ بتفوقه فلابد له كما رأينا أن يصدق على وجهة نظر من هو آخذ فى إزاحة الأقنعة عن وجوههم. والحقيقة أن فيلدنج يفصح لقرائه عن رغبته فى وضع مرآة أمام وجوههم «لعلهم يتأملون عيوبهم فيعملون على معالجتها ويتحاشون العار بكبحهم لشهواتهم».(٤٥) وبالأخلاق النفعية المنقوصة والبصيرة الأخلاقية المنقوصة يكشف القطبان السلبيان عن المثالية الواقعية لمعناهما وعلى القارئ أن يرى نفسه من هذا المنظور، لأن ما ينتج عن بصيرته وما لا ينبغى أن يهمله هو التوازن.

هنا يبدأ دور القارئ فى التحول إلى مزيد من الوضوح. فعليه الآن أن يتخذ وجهات نظر معينة لكى تتخذ علاقته غير المحددة بالنص قدراً من التحديد. وقد تبين له من نفى بعض عناصر الرصيد أن هناك شيئًا حدد النص معالمه لكنه أخفاه ولابد من صياغته. والتطور التدريجى لهذه الصياغة يجذب القارئ إلى النص وفى الوقت نفسه يبعده عن ميوله الخاصة فيضطر للمفاضلة بين وجهات النظر ويقع فى حصار بين اكتشافاته وميوله الخاصة. وإذا اتخذ وجهة نظر الاكتشاف فقد تصبح ميوله هى التيمة الأساسية؛ وإذا تشبث بأعرافه الحاكمة فلابد أن يتخلى عن اكتشافاته. واختياره أيًا كان يحدده توتر موقفه، وهو ما يدفعه إلى محاولة تحقيق توازن ما. ولا سبيل إلى إزالة التنافر بين الاكتشاف والميول إلا بظهور بُعد ثالث يتم إدراكه باعتباره معنى النص.

ويتحقق التوازن حين يتم تصحيح الميول، وفى هذا التصحيح تكمن وظيفة الاكتشاف. إذ يبدأ القارئ فى نفى ميوله، لا لكى يلغيها، بل لكى يعطلها مؤقتًا باعتبارها القاعدة العملية لتجربة لا يسعه أن يصفها إلا بأنها بدهية لأنه يكون قد أنتجها بنفسه من خلال اكتشافاته الخاصة.

وعمليات النفى من النوع الذى وصفناه لها درجات متفاوتة من الكثافة، مما يعطى دلالة واضحة على مقاصد المؤلف والتوقعات التى تنسب لجمهور القراء. كما أن لها تأثيراً مباشراً على الوظيفة التاريخية للنص؛ فعمليات النفى المكثفة تنم عن ميول محبطة وعن درجة العكس اللازمة لكى يؤدى النفى إلى نتيجة إيجابية.

ويصل النفى إلى أقصى درجات الإثمار فى الأدب الحديث، ولو أنه يطبق حاليًا بصورة مختلفة نوعًا. ويعد مثال فيلدنج نموذجا للأدب؛ فالنفى يستخدم فيه للكشف عن التيمة الحقيقية لفعل النفى، وهو ما قد نشير إليه هنا باسم الصلة الموضوعية للنفى. ولكن حتى هذا المثال يبين أن القارئ باكتشافه للتيمة ينتج نفيًا ثانويًا، حيث يكون عليه أن يربط اكتشافه بميوله. ويمكن استقاء مقياس لتقويم الأدب من هذه العملية؛ فكلما أمكن إثارة عمليات النفى بحيث لا تحتاج محصلتها النهائية إلى تجاوز ميول القارئ لن يكون هناك نفى ثانوى، وبالتالى لن يكون ثم تأثير على تلك الميول؛ والاضطرار لإثارة عمليات النفى ثم اكتشاف أن ميول المرء تؤكدها عمليات الإثارة يمثل الاستراتيجية السائدة فى أنواع من القصص نصنفها فى العادة ضمن «القراءة الخفيفة».

وفى كثير من الروايات الحديثة نجد اتجاهًا واضحًا إلى تكثيف إنتاج عمليات النفى الثانوية. ومن الأمثلة على ذلك رواية السوى والحقودة ***The Sound and the Fury*** لفوكنر حيث يؤدى ترتيب الرؤى السردية والحوارات الفردية للإخوة كومسن إلى نشأة نمط من التوقعات يكون على القارئ أن يهجره من حكاية لأخرى.(٤٦) وينشأ هذا النمط فى المقام الأول عن أن كلاً من الحوارات الفردية يبين افتقار الإخوة كومسن لبعض القدرات - أوجه قصور يمكن تعويضها. وهكذا فقد يشعر القارئ بأن ضعف عقل بنجى لا يتطلب إلا قدراً من الوعى لإيجاد وسيلة ملائمة للاندماج فى العالم؛ وأن وعى كينتان فى حاجة إلى إكماله بالعمل حتى لا يتفكك إلى عدد من الاحتمالات؛ وأن جيسن لابد أن يتحلى باليقظة والفطنة فى تصرفاته لكى يظل «سيدا للموقف». ولكن فى حين أن القارئ يتوقع من تتابع الحكايات أن يعوض أوجه القصور يجد أنه مطالب بإلغاء توقعاته بسبب الأسلوب الذى يقدم به التتابع. فتصيبه الحيرة مثلاً أمام ضعف قدرة بنجى على الفهم، وبالتالى يتوقع من غياب الوعى قدراً معينًا من النظام؛ وهذا وحده قد يصد فيض الإدراك ويفتته إلى وحدات من الإدراك بالترابط.

على أية حال فهذا التوقع ليس له أن يتحقق لأن الوعى الذى يرد وصفه فى الفصل الخاص بكينتان يصل إلى حد أن كينتان لايستطيع أن يتعلق إلا بصور زائفة عن

نفسه؛ ويقضي وعيه المفرط على كل المعاني بحيث يتلاشى الأساس الذي تقوم عليه هذه المعاني تدريجيًا. والقارئ بعد ذلك لا يتوقع البديل التعويضي للفعل، ومع ذلك ففي اللحظة التي يفقد فيها هذا الأمل يحدث البديل. وأقصى ما يتوقعه القارئ في نهاية الفصل الخاص بكينتان هو غير المتوقع، فد اضطر للتخلي عن التوقعات التي كان قد صاغها بعد الفصل الخاص ببنجي؛ ولكن حتى هذا التوقع يحبط لأن البديل الأصلي الذي طرح جانبًا (الفعل الذي يعوض عن الوعي المفرط) يعود مع الفصل الخاص بجيسن. إلا أن هذا لا يعني أن الفرضية التي يثيرها النص، وهي ثبوت أن الفعل هو الحل، يتجسد حينئذ بالأسلوب المتوقع. بل على العكس؛ فالأفعال التي تطرح في حوار جيسن مع نفسه سرعان ما تتضاءل وتتحول إلى شئ تافه وينهار التوقع المزعزع في النهاية. من ثم فالتطور المتتالي لما قد يبدو وكأنه تيمات متممة يدخل القارئ في عملية بناء وهدم للتوقعات.

ويسفر إلغاء المرء لتوقعاته عن مساحات خالية بين الحكايات، لأن الصلات التي يمكن تصورها لا تخلق الاستمرارية المنتظرة، بل إنها تعطلها في الحقيقة. وهذه المساحات الخالية ذات طبيعة غريبة، فهي تقاوم محاولات القارئ لملئها بصور ذهنية من عنده. وكل محاولة لإيجاد صلة لها معنى – يعرقلها القارئ نفسه بطمسه للصلات التي تخيلها– تؤدي في النهاية إلى ما لا يزيد كثيرًا عن مفهوم القارئ عما يقيم صلة لها معنى. ومع ذلك فلا سبيل لإنكار أن الفراغات تثير النشاط التصوري لدى القارئ وأنها ترمز إلى شئ لم يرد صراحة ولا يتوفر إلا من خلال الصور الذهنية. لذا فلابد من تكوين الصور الذهنية هنا أيضًا. أما الفراغات فلا تملأ إلا بالصور الذهنية التي تلغي نفسها، لأن الإحساس بالصلات لا معنى له في الحقيقة. وهنا يكمن مفتاح معنى هذه الرواية؛ فبالإلغاء المستمر للصور الذهنية التي تستدعيها الفراغات تتحول تفاهة الحياة –التي يشير إليها فوكنر بالعبارة التي يقتبسها من ماكبث والتي تمثل عنوان الراوية– إلى تجربة حية أمام القارئ. ونفي صوره الذهنية يضمن أن تغدو هذه التجربة حقيقة عنده.

أطلقنا اسم «عمليات النفي ثانوية» على عمليات النفي التي لم ترد في النص لكنها تنشأ عن التفاعل بين العلامات النصية والجشتالتات التي ينتجها القارئ. وكان سبب التفرقة بين أنماط النفي واضحًا بالفعل في مثال فيلدنج، لكنه يزداد وضوحًا أيضًا في رواية فوكنر. وتعزى عمليات النفي الأولية لتيمة فعلية تنشأ عن فعل النفي. لذا فهي تشير في المقام الأول إلى رصيد المعايير المستمد من العالم الخارجي، وبالتالي فصلتها بالموضوع تقوم على التيمة. وتعزى عمليات النفي الثانوية للربط بين الجشتالتات التي تنتج عن عملية القراءة وميول القارئ نفسه. ومن خلالها يجري معنى النص الذي تم تجميعه عكس أنماط التوجه المألوفة لدى القارئ، وهذه لابد من تصحيحها لكي يتسنى فهم التجربة الجديدة. وبناء على ذلك فصلتها بالموضوع وظيفية.

وهذان النمطان من النفى لا ينفصلان لأن الترابط بينهما ضرورى للهدف التواصلى من النص الأدبى. وهو ليس نسخة من عالم ما أو من مزاج شخصى ما، وبالتالى فلابد له أن يحدد تيمته الفعلية من خلال عمليات النفى الأولية؛ وتقوم عمليات النفى الثانوية بتجسيد التيمة حتى أنها تؤدى إلى تصحيح الميول وتحويل التيمة إلى تجربة. والترابط التام بين هذين النمطين من النفى يمثل حلقة الوصل بين النص والقارئ والتى يتم بها دمج عالم تم تجريده من سماته المألوفة فى مخزون تجارب القارئ.

ومع ذلك فالترابط لا يعد من الثوابت. إذ كثيراً ما تغير التوازن فى تاريخ الأدب، وهناك كثرة من عمليات النفى الثانوية فى العصور الحديثة. وتمثل رواية فوكنر مرحلة انتقالية مهمة فى هذا الصدد. وتيمتها الجوهرية هى تفاهة الحياة، وهى تيمة تتميز بعمليات النفى الأولية - الافتقار إلى القدرات فى الحوارات الفردية للإخوة كومسن. أما عمليات النفى الثانوية التى تجسد التيمة فتختلف تماماً عن تلك التى نجدها فى مثال فيلدنج. ولو كانت رواية فوكنر قد بنيت على هذه الأسس لتحيدت التفاهة التى يدل عليها الافتقار للقدرات بالربط بين الإدراك والوعى والفعل بحيث يمكن إيجاد معنى للحياة حتى وإن كان هذا المعنى هو أنها بلا معنى. إلا أن القارئ نفسه يضطر هنا للتخلى عن كل صلة كان قد توقعها؛ وبالتالى يتلاشى كل توقع وينفصم كل رباط ويتم تلخيص تفاهة الحياة فى تجربة تقدم للقارئ. وما كان له أن يخوض تجربة مثلها لولا أن تتابع الحوارات الفردية يدفعه باستمرار لصوغ توقعات وإلغائها فى الوقت نفسه، وهى عملية تؤدى إلى مساحات فارغة لم يعد من الممكن ملؤها بصور ذهنية.

هذا هو تأثير عمليات النفى الثانوية السائدة. واللا معنى كتيمة لم يعد كافياً لأن القارئ لم يعد يتحتم وضعه فى موقف يمكن له أن يكتشف فيه صلات لم ترد صراحة وأن يقوم بالتالى بتحييد اللا معنى؛ بل عليه أن يبحث عن الصلات التى لم ترد صراحة وأن يعثر عليها ويتخلى عنها، وبالتالى فالتجربة بالنسبة له هى اللا معنى. وتستمد هذه التجربة من ميول القارئ المفاهيم التى تمثل معنى الحياة عنده، ومهما تفاوتت هذه المفاهيم الفردية فالاحتمال قائم دائمًا لأن يتقيد القارئ بالصور الذهنية التى يكوّن بها المعانى. وهنا يكمن الطابع الذاتى لبنية النفى الثانوى.

وهذه البنية يحددها عامل واحد تنبنى عليه العملية التكوينية برمتها خلال القراءة، وإن أهمل يؤدى إلى تخمين عشوائى لا داعى له عن بنية معنى النصوص الأدبية. ويصف ريفاتير هذا العامل فيما يلى:

> **«إن المرء لا يستطيع أن يركز على أهمية قراءة تجرى فى اتجاه النص، أى من البداية للنهاية. وإذا تجاهلنا إشارة «اتجاه واحد» هذه لغاب عنا أحد العناصر الحيوية للظاهرة الأدبية، ألا وهو أن الكتاب ينفضّ (كما كانت تنفض لفافة البردى**

فى قديم الزمان) وأن النص موضع اكتشاف متواصل وتنوق دينامى دائم التغير يتقدم القارئ فيه من مفاجأة إلى أخرى وفى الوقت نفسه يرى مع تقدمه كيف يتغير فهمه لما قرأه، لأن كل عنصر جديد يضفى بعداً جديداً على العناصر السابقة له بإعادتها أو نقضها أو تطويرها».(٤٧)

هناك اتجاه متزايد فى الأدب الحديث لجعل عمليات النفى الأولية تابعة لعمليات النفى الثانوية. وعمليات النفى الأولية المسئولة عن تكوين التيمة تصبح عرضة للتعويق بدرجة أكبر، مما يجعل النشاط التصورى لدى القارئ أشد كثافة. والقارئ نفسه على وعى بهذه التعبئة، إذ يجد نفسه عاجزاً عن مؤازرة صوره الذهنية فتصبح هى نفسها موضع الانتباه. وتعتبر أعمال صمويل بيكيت مثالاً واضحًا على هذا التكنيك. إذ تحتوى رواياته على شبكة كثيفة من عمليات النفى الأولية، وتتكون بنية الجملة فيها من جدائل متنافرة. والعبارة سرعان ما تنفيها الجملة التالية وتلغيها. وهناك تنوع غير عادى فى الروابط بين الجمل يتراوح من مجرد تعديل إلى نفى كلى. وهذا التحول المتواصل من التعبير للنفى يميز نسيج اللغة عند بيكيت. ومحصلة هذا التكنيك خفض مكثف فى المعانى الكامنة المحتملة للغة، فهى تعنى ما تقوله، ويحدث النفى دائمًا حين تبدأ الكلمات فى الدلالة على معانى أكثر مما تقول.

ويؤدى بنا هذا إلى التيمة الفعلية، وهى أن لغة بيكيت تعد دلالية ظاهرة صرفة وتعمل على محو كل المعانى الكامنة فى جهد مضن لمنع نفسها من التحول إلى لغة دلالية ضمنية. يقول ستانلى كافيل إن بيكيت «يشارك الفلسفة الوضعية رغبتها فى الهروب من الدلالية الضمنية والبلاغة واللا إدراكى واللا عقلانية والذكريات السمجة التى تميز اللغة العادية وترجيحها لما يمكن إثباته والمنعزل والحاضر التام».(٤٨) إلا أن بيكيت يكتب روايات، وهى باعتبارها قصصاً لا ترمز إلى عالم تجريبى محدد؛ لذا فهى تمتثل للأعراف الأدبية فى الاستعانة بالوظيفة الدلالية الظاهرة للغة لبناء دلالات ضمنية قد تؤخذ كوحدات للمعنى. بل يأخذ بيكيت اللغة حرفيًا. ولما كانت الكلمات دائمًا تعنى أكثر مما تقول فلابد دائمًا من تعديل ما يقال أو إلغائه.

وبالاستعانة بالنفى لتحويل اللغة ضد نفسها يوضح بيكيت كيف تعمل اللغة. ولكن إذا استخدمت اللغة لعرقلة الدلالات الضمنية ولم تؤدِ وظيفتها البديلة التى تتمثل فى الدلالة ظاهرياً على شئ تجريبى تتحول إلى تعبير خالص، وهو ما يعطى القارئ إحساسًا بأنه مدعو لتقديم المرجع.(٤٩) وعند هذه النقطة تتحول عمليات النفى الأولية إلى ثانوية. وبهذا الاستخدام للغة يضطر القارئ دائمًا لإلغاء المعانى التى كوّنها، وبهذا النفى يُدفع لملاحظة الطبيعة الإسقاطية لكل المعانى التى أجبره النص على إنتاجها. وهذا هو السبب فى عدم الارتياح الذى يشعر به معظم قراء بيكيت، لكنه قد يفسر أيضًا ما قصده بيكيت بحديثه عن قدرة النصوص على «حفر» طريقها إلى نفوسنا.(٥٠)

كما أن مطالبة القارئ بإلغاء معانيه المتصوَرة تلقى الضوء على توقع يراود معظم القراء فيما يتعلق بمعنى النصوص الأدبية، وهو أن المعنى لابد فى النهاية أن يحل التوترات والتناقضات التى أحدثها النص. وتتفق الجماليات الكلاسيكية والنفسية دائمًا على المسلمة التى ترى أن الحل النهائى للتوتر الأولى فى العمل الفنى يتزامن مع ظهور المعنى. أما فى حالة بيكيت فإننا نصبح على وعى بأن المعنى باعتباره راحة من التوتر يجسد توقعًا للفن تاريخيًا بطبيعته وبالتالى فهو يفقد سنده فى أن يكون معياريًا. وكثافة عمليات النفى لا تكشف عن تاريخية مفهومنا عن المعنى وحسب بل تكشف أيضًا عن الطبيعة الدفاعية لمثل هذا التوقع التقليدى - من الواضح أننا نتوقع معنى يزيل النقاط غير المنطقية والتناقضات بل كل مصادفات العالم فى العمل الأدبى. ومعايشة المعنى بوصفه دفاعًا أو ذا بنية دفاعية هو بالطبع معنى ولو أن القارئ لا يدركه إلا إذا استدعى المفهوم التقليدى عن المعنى كخلفية ليجرده من مصداقيته.

من ثم فكل عمليات النفى الأولية تتولد فى عمليات النفى الثانوية. وعمليات النفى الأولية لنص بيكيت تضفى على اللغة مظهر دلالة ظاهرة صرفة، ولكن نظرًا لعدم وجود شئ له دلالة ظاهرة فبناء الدلالات الضمنية يترك كله لتخيلات القارئ التى يدفع لنفيها نتيجة لعملية الاستدعاء والإلغاء المتصلة التى نجدها فى تتابع الجملة. وهذه المحصلة التى تبدو سلبية فى ظاهرها تشتمل على احتمالات معينة لا تحتاج لأن يدركها القارئ، لكنها مع ذلك ترسخ فى بنية النفى.

والتكثيف الظاهرى لعمليات النفى الثانوية فى أعمال بيكيت يكشف عن استراتيجية وثيقة الصلة بخطوات التحليل النفسى. وليس معنى هذا أن بيكيت يصف مثل هذه الخطوات، بل على العكس؛ إذ لو أنه وصفها لما كان لنصوصه ما لها من تأثير لا يمكن تصديقه إلا من خلال بعض رؤى التحليل النفسى. واستخدام النفى لإثارة الصور الذهنية وإلغائها يعتبر وسيلة لجعل القارئ على وعى «بالجشتالتات التمييزية» (شيلر) التى توجهه. وطالما ظل غير واعٍ بالطبيعة الإسقاطية لصوره الذهنية فإنها تظل مطلقة وسيعجز عن انتزاع نفسه منها ويضفى على الشخوص والأحداث معنى مجازى تقدم إسقاطاته التى لا تناقش إطاره المرجعى. ولكن إذا وضعت عمليات النفى موضع التنفيذ وأنزلت صوره الذهنية إلى مرتبة الإسقاطات تبدأ عملية انفصال قد يكون لها نتيجتان: ١. يتحول الإسقاط إلى هدف للقارئ ويتوقف عن توجيهه ٢. يصبح هو نفسه بالتالى عرضة لتجارب استبعدتها تلك الإسقاطات طالما ظلت سارية بالنسبة له. وهذه هى النقطة التى تقترب عندها نصوص بيكيت من التحليل النفسى اقترابًا شديدًا. يقول فرويد فى مقالته بعنوان **Verneinung** (النفى):

> **«فى التحليل لا نجد "فعلاً سلبيًا" فى اللا وعى، وإدراك الأنا للا وعى يعبر عن نفسه بمعادلة سلبية ... لذا فمضمون أية صورة ذهنية أو فكرة يتم عزله قد يخترق العقل**

الواعى شريطة أن يقبل النفى. والنفى طريقة يدرك بها المرء ما تم عزله -إنه تحييد للعزل، لكنه ليس قبولاً لما تم عزله بالطبع. وقد نرى هنا كيف تتميز الوظيفة العقلية عن العملية المؤثرة».(٥١)

وإن لم تكن ثمة عمليات نفى فى اللا وعى فإن وظيفتها العقلية لا تتأتى إلا من خلال فعل واعٍ. وأفعال كهذه فى أعمال بيكيت توجدها عمليات النفى التى تلغى الصور الذهنية التى يكوّنها القارئ. وهذا الإلغاء يدفع توجيهات القارئ من تحت عتبة الوعى إلى سطح الوعى؛ وبنفيها يحولها إلى أشياء تلاحظ وتمحص. وحين يحدث ذلك تترتب عليه نتيجتان محتومتان: ١. إذا تحولت التوجيهات إلى مجرد إسقاطات، يكون القارئ قد تفوق عليها، وهذه حقيقة يتفاوت رد الفعل تجاهها باختلاف القراء؛ ومع ذلك فمهما كان رد الفعل فإن المحصلة لم تعد تندرج ضمن الجماليات، ولو أنها تثبت الظاهرة المهمة الخاصة بالنتائج العملية المترتبة على البواعث الجمالية ٢. إذا ألغيت أفكار المرء ومثلت له كصور ذهنية فإنها تبين مدى اعتماد الصور الذهنية على عنصر خيالى. وهذا أمر طبيعى لأنها تتكون لملء الفراغات الناجمة عن عمليات النفى، وحتى إذا قدم النص معرفة محددة فالفجوة النهائية لا تغلق إلا من خلال خيال، لأن وظيفة العمل الأدبى هى أن يأتى بشئ ليست له حقيقة فى حد ذاته ولا يستدل عليه من الحقائق القائمة.

أما المادة المحددة التى تكوّن صورة ذهنية فالعنصر الخيالى وحده هو الذى يستطيع أن يوجد التناغم اللازم لإضفاء مظهر الحقيقة عليها، لأن التناغم ليس سمة من سمات الواقع. من ثم فالعنصر الخيالى يبرز دائماً إلى الصدارة حين ندرك الطبيعة الإسقاطية لصورنا الذهنية. وليس معنى هذا أننا نتمنى حينئذ أن نستبعد العنصر الخيالى من صورنا، وهو أمر مستحيل بنائياً على أية حال - فبدون الرباط الخيالى لا يمكن أن تكون هناك صورة. بل قد يكون معناه أنه من خلال وعينا بالإغلاق الخيالى الذى يعد جزءاً مكملاً لأفعال التصور قد نتمكن من تجاوز مواقفنا التى لاتزال ثابتة، وسنكون على وعى على الأقل بالدور إلى يلعبه القصص فى أنشطتنا التصورية والإدراكية. والحقيقة أن فائدته تنبع من كونه مفرغاً من الواقع. ومثل هذا الوعى يمنعنا من أن ننغلق فى نطاق إسقاطاتنا -وهى نتيجة تتفق مع ما تسعى كتابات بيكيت لتوصيله لنا. ومن خلال النفى تساعدنا نصوصه على فهم ماهية القصص، وهنا تكمن أهمية أعماله.

السلبية

إن مناقشتنا للفراغات وعمليات النفى تؤدى إلى جانب أخير من جوانب البنية التواصلية للنص القصصى. إذ تدل الفراغات وعمليات النفى على حلقات الوصل

المفقودة والتيمات الفعلية بحذى المحورين البنائى والنموذجى للنص. وهى تساعد على تعويض اللا تماثل بين النص والقارئ لأنها تثير تفاعلاً يملأ به القالب الفارغ للنص بصور القارئ الذهنية. وبذلك يبدأ النص والقارئ فى التوحد، ويستطيع القارئ أن يجرب واقعًا غير مألوف فى ظل ظروف لا تحددها ميوله الخاصة. وتزيد الفراغات وعمليات النفى من كثافة النصوص القصصية، لأن عمليات الحذف والإلغاء تنم عن أن كل ما يصوغه النص يشير إلى خلفية غير مصوغة وبالتالى فالنص المصوغ له صنو غير مصوغ. وهذا «الصنو» سنسميه السلبية، ووظيفته تستحق بعض الملحوظات الختامية.

إن السلبية وعلى خلاف النفى لا يصوغها النص، بل تمثل القاعدة غير المكتوبة؛ وهى لا تنفى ما يصوغه النص، بل تتحكم فيه عن طريق الفراغات وعمليات النفى. وهى تساعد الكلمات المكتوبة على تجاوز معناها الحرفى وعلى اتخاذ مرجعية تعددية، وبالتالى على التوسع اللازم لنقلها كتجربة جديدة إلى ذهن القارئ. وهناك ما لا يقل عن ثلاثة جوانب مختلفة لهذا التوسع يمكن التمييز بينها ووصفها بلغة مرجعية. ولكن علينا ألا ننسى أن السلبية هى القوة الأساسية فى التواصل الأدبى، وبذلك فهى أحرى بأن تعايش من أن تفسر. ولو استطعنا تفسير تأثيرها نكون قد سيطرنا عليها وزعزعنا التجربة التى تقدمها. لذا فلا مجال لتعريفها إلا جزئيًا ومع الاقتصار على أبرز سماتها.

السمة الأولى شكلية؛ تساعد السلبية على الفهم الذى يتم من خلال الأفعال التكوينية لعملية القراءة. والمواقف الفردية للنص لا تتخذ معنى إلا بربطها معًا. ولا يتضح الربط فى المواقف، بل تدل عليه عمليات نفى وفراغات جزئية. من ثم فالروابط ليس لها جوهر فى حد ذاتها يمكن مقارنته بالمواقف المحددة فى النص، والحقيقة أنها لو كانت «محددة» لكانت هى نفسها موقفًا وبالتالى تفقد وظيفة الربط الخاصة بها. والفراغات وعمليات النفى هى المظاهر المجردة لهذا الجانب من السلبية؛ وهى «اللا شئ» بين المواقف والذى يساعدها على أن تترابط وتُفهم. وفى أثناء هذه العملية لا تظل المواقف على حالها، بل تدفع بعناصرها التى كانت لاتزال كامنة إلى الصدارة. لذا فالسلبية فى علاقتها بالمواقف التى تربط بينها تتعقب ما لم يرد صراحة وتساعد على توصيله.

يمكن القول فى هذا الصدد إن السلبية تعمل كرمز، وهو أيضًا يتعقب ما لم يرد صراحة بوضع الأشياء فى صور لها معنى. إلا أن الرمز وعلى خلاف السلبية مصوغ ويعمل كإطار مرئى تنتظم فى داخله المادة ذات الصلة وتصنف. وبسبب بقاء السلبية دون صياغة فهى تسمح للصور الذهنية بالنفاذ داخل المواقف النصية نفسها، وبما أن هذه المواقف لم تتحول إلى وحدة تجسيدية ثابتة -كما هو الحال بالنسبة للرمز- فهى مجرد مادة تدمج فى كل متماسك من خلال عملية التصور من جانب القارئ. والتأثير

التواصلي للرمز يفترض وجود المخاطب الذي تمت تهيئته بالفعل والذي يعرف الشفرة اللازمة لتوصيل الرمز؛ أما السلبية فلا تتطلب هذه المعرفة المسبقة بنفس القدر، وبالتالي فهي لا تتوقف بنفس القدر على الأعراف المتفق عليها وتفرض قيوداً أقل على فعل الفهم. لكن هذا لا يعني أنها تترك الطريق مفتوحًا أمام أي نمط من الفهم، لأن القيود تفرضها مضامين المواقف وبنية التيمة والأفق التي تحكمها الفراغات والبواعث الكامنة لعمليات النفي الأولية.

ويؤدي بنا هذا إلى السمة الثانية من سمات السلبية والتي تتصل بالمضامين. وعمليات النفي كما رأينا قد تلغي المعرفة التي يستدعيها الرصيد أو تعدلها أو تحيدها، أو قد تقصيها إلى الخلفية؛ كما أن المواقف المستدل عليها بوضوح في النص قد تبدأ في نفي بعضها البعض (وهو ما يحدث عادة في الروايات حين يلتقي البطل غريمه)؛ وفي حالات كهذه تتعرض التوقعات للإحباط ويواجه القارئ سؤال عن قضية.

ينشأ تأثير النفي عن دلالته على قصور في المعرفة المألوفة، وهو ما يضع سريانه موضع تساؤل. وما أن تتفتت البنية المنظمة للمعرفة المألوفة تتحول إلى مادة لكشف ماظل مستتراً. وبالتالي فالمعايير المنتقاة وكذلك الشخوص وأفعالهم غالبًا ما تبدو في صورة شديدة الإشكالية. ونجد أمثلة متكررة على ذلك في الأدب الروائي حيث يلاحظ أن تفاعل الشخوص مدبر بحيث تُدفع سماتها السلبية إلى الصدارة باستمرار وغالبًا على حساب جوانبها الإيجابية. ويصدق ذلك أيضًا على الحبكة أو القصة التي قد تكون حتى السمات المثالية هي السبب في الكارثة فيها. ويكتظ الأدب منذ هوميروس وحتى العصر الحاضر بأمثلة لسوء الطالع والإخفاق وفشل الطموحات وتداعي الآمال – أي سلبية جهود الإنسان وتشويه كيانه. والفشل والتشوه علامات سطحية تنم عن سبب كامن، وعرض هذه العلامات في النص الأدبي ينبه القارئ للسبب الذي لم تتم بلورته. وتتحرك بنية التطابق التي تعد من السمات الأصيلة للنص الأدبي نحو موقع الصدارة؛ وما يتكشف يبدو وكأنه علامة على ما استتر، وهو ما يصدق حتى على الأشكال الأدبية الأخف.

والتشوه ليس ذاتي المرجع، بل يدل على شئ وراءه. وبنية النص الأدبي كما رأينا في الباب السابق تتكون من سلسلة مخططات بناها الرصيد والاستراتيجيات ووظيفتها حث القارئ على تكوين المجموع الكلي الذي تعتبر المخططات بعضًا من جوانبه. ومن هذه البنية تنشأ ضرورة تصور القارئ للسبب الكامن للتشوهات الظاهرة. أما مدى انطباق هذه البنية على الفن بصفة عامة فيمكن استنتاجه من ملحوظة لميرلو بونتي في إشارة للنحت ضمن وصفه لأعمال روبن. فلكي يصور رجلاً يمشي كان روبن يضع الجسم في وضع لم يسبق أن اتخذه. والحقيقة أن الأوصال الفردية لابد أن تكشف بذاتها وفي علاقتها بغيرها عن درجة من التشوه لأن احتمال تجسيد الحركة «بوصفه

النقطة البؤرية الفعلية بين الرجلين والجذع والذراعين والرأس» لا ينشأ إلا إذا «كان وضع كل عضو يتناقض مع وضع سائر الأعضاء طبقًا لمنطق جسم الإنسان».(٥٢) ولا سبيل لإظهار هذه النقطة البؤرية الفعلية إلا من خلال «التشوه المترابط منطقيًا» لما هو منظور.(٥٣) وتستغل العزلة نفس هذا التأثير بتشويه المعرفة المألوفة وبالتالى حث المتلقى على استنباط الأسباب الكامنة. لذا فكل عملية فهم كهذه ثنائية بطبيعتها، فإدراك الجوانب المشوهة لا يتم إلا باستنباط السبب الحقيقى للتشوهات.

من ثم فالسلبية هى السبب الذى يتحكم فى التشوهات وفى علاجها المحتمل فى آن معًا. وهى تترجم المواقف المشوهة إلى قوة دفع تساعد على تحول السبب غير المتبلور إلى تيمة الشئ الخيالى الذى يتصوره القارئ. وهكذا تعمل السلبية كوسيط بين التجسيد والتلقى؛ فتستهل الأفعال التكوينية اللازمة لتحقيق الظروف غير المتبلورة التى أدت إلى نشأة التشوهات، وبذلك يمكن اعتبارها البنية التحتية للنص الأدبى.

إن الحقيقة القائلة بأن المواقف المحددة للنص تمثل تشوهًا يتراوح بين فشل الأفعال الإنسانية والمعاناة المأساوية والشقاء والكارثة أدت ببعض النقاد ممن يأخذون المحاكاة بمعناها الحرفى إلى افتراض أن نصوصًا كهذه هى مجرد نُسخ من عالم فاسد. ولكن إذا كانت التشوهات علامات لسبب كامن، وإذا كان على العقل الواعى للقارئ أن يؤصل هذا السبب، فإن وظيفة النص (وبالتالى وظيفة سلبيته) تكون أكثر بكثير من مجرد استنساخ الواقع. والسلبية تؤدى إلى التشوهات التى تعد السؤال الأساسى الذى يطرحه النص، وهو سؤال يضع النص فى سياق الواقع. من ثم فتحقيق السبب الفعلى يفتح الطريق أمام احتمال العثور على الإجابة (وقد تكون ماثلة فى مشكلات النص المتبلورة). إذن فالسلبية تشتمل على كل من السؤال والجواب، وهى الشرط الذى يساعد القارئ على بناء معنى النص على أساس سؤال وجواب.

وهذه العملية هى التى تضفى على معنى النص الأدبى سمته الفريدة. وهى لا تتمثل فى إعطاء حل محدد للمشكلات المحددة المطروحة، بل هى تحويل الأحداث إلى اكتشاف السبب الفعلى. من ثم فالمعنى يبدو وكأنه الوجه الآخر لما يصفه النص. وعالم النص يبدو عادةً فى حالة عزلة، وتنم هذه العزلة عن أن المعنى كامن وينتظر من يخلصه من كمونه. والنتيجة أن النص غير المكتوب يتكون نتيجة لتغير جدلى للنص المكتوب. ويستحيل على اللغة أن تصوغ كلاً من تشوه المواقف الإنسانية وعلاجها فى آن. لذا فاللغة لا يمكن أن تنص صراحة على المعنى؛ بل كل ما يمكن لها أن تفعله هو أن تعبر عن وجودها من خلال التشوهات الظاهرة التى يكشف عنها النص المتبلور. إذن فالمعنى يتزامن مع ظهور الوجه الآخر للعالم المتجسد. وهنا أيضًا نرى البنية المزدوجة للسلبية -وبوصفها سبب التشوه فهى أيضًا علاجه المحتمل، وبالتالى فهى الأساس البنائى للتواصل.

ويؤدى بنا هذا إلى السمة الثالثة من سمات السلبية. إن التواصل يصبح بلا داعٍ إذا لم يكن ما ينبغى توصيله غير مألوف إلى حد ما. لذا يمكن تعريف القصص بأنه نوع من التواصل، فهو يأتى إلى العالم بشئ ليس موجوداً بالفعل. ولابد لهذا الشئ أن يكشف عن نفسه لكى يتسنى فهمه. ولكن بما أن العناصر غير المألوفة لا تظهر تحت نفس الظروف التى تظهر فيها التصورات المألوفة القائمة فإن ما يأتى به الأدب إلى العالم لا يكشف عن نفسه إلا فى شكل سلبية. ويحدث هذا فى النص بعزل المعايير الخارجية من سياقها الحقيقى وبتجريد هذه المعايير من واقعها، وهو ما يصفه أدورنو فيما يلى:

«... كل ما تحتويه الأعمال الفنية من ناحية الشكل والمضمون والروح والمادة قد انتقل من الواقع الى الأعمال، ويحرم فيها من واقعه».(٥٤)

وفيما يتعلق بالنصوص الأدبية تعتبر السلبية البنية التى يقوم عليها إلغاء الواقع المدرك. وهى العنصر الذى لم يصغه النص. والسلبية من ناحية تلقى النص هى ما لم يتسن فهمه بعد. وهى أيضاً لها بنية لكنها بنية سلبية. وهى ليست معارضة مزدوجة أو ثقلاً موازناً للعالم الذى تستدعيه وتجسده الرؤى المطروحة فى النص. ولو كانت كذلك لاقتصرت وظيفتها على تتمة ما تطرحه، وكتتمة كانت ستقتصر على دعم الفكرة الطوباوية لعالم تام وكامل. وهذا النوع من السلبية موجود بالطبع، ويمكن العثور عليه فى الأدب اليقينى الذى يجسد العالم لا باعتباره قابلاً للعلاج وحسب، بل باعتباره مبرأ من العلل بالفعل.

إن السلبية بمعناها الحقيقى لا يمكن استنباطها من العالم الذى تطرحه، ولا يمكن تصورها على أنها تدعم فكرة جوهرية تعلن عن ظهورها. وباعتبارها لا صياغة لما لم يتسن فهمه بعد فهى لا تفعل شيئاً سوى الدلالة على علاقة ما بما تطرحه من تساؤلات؛ وبالتالى فهى توجد صلة أساسية بين القارئ والنص. وإذا دفع القارئ لبلورة السبب الكامن وراء وضع العالم موضع التساؤل فهى تشير ضمناً إلى أنه لابد أن يسمو على هذا العالم حتى يتمكن من رؤيته من خارجه. وهنا تكمن الوظيفة التواصلية الحقيقية للأدب.

ومهما كانت المضامين الفردية التى تظهر إلى الوجود من خلال العمل الفنى سيكون هناك دائمًا شئ لا وجود له فى العالم ولا يقدمه إلا عمل فنى؛ فهو يساعدنا على السمو على ما نحن متورطون فيه، أى حياتنا فى خضم العالم الحقيقى. من ثم فالسلبية بوصفها عنصراً أساسياً للتواصل هى بنية مساعدة. وهى تتطلب عملية تحديد لا يمكن أن يقوم بها إلا الذات، وهو ما يضفى على معنى النص مظهره الذاتى (غير الموضوعى) وخصوبته، لأن كل قرار يتخذ لابد أن يثبت أمام البدائل التى ينبذها.

وهذه البدائل تنشأ من النص نفسه ومن مزاج القارئ –حيث يسمح الأول بتباين الاختيارات بينما يسمح الأخير بتفاوت الرؤى.

وخصوبة المعنى جمالية فى طابعها. وهى لا تنشأ عن وجود عدة إحتمالات متباينة نختار أحدها ونستبعد بقيتها وحسب، بل أيضًا عن عدم وجود إطار مرجعى يقدم معايير للصحيح والخطأ. وهذا لا يعنى ضمنًا أن المعنى لابد أن يكون بالتالى ذاتيًا صرفًا؛ فمع أنه يتطلب من الذات أن تنتجه وتعايشه إلا أن نفس وجود البدائل يحتم على المعنى أن يكون قابلاً للدفاع عنه وبالتالى قابلاً للوصول اليه ذاتيًا. وسيبين التوصيل الذاتى للمعنى العناصر التى تمت التضحية بها، وبالتالى فمن خلال سلبية عمليات تجميع المعنى، قد يكون المرء فى وضع يسمح له برؤية قراراته الخاصة.

وهنا أيضًا تقدم السلبية البنية التى يقوم عليها التفاعل بين النص والقارئ. فما أن يتعلم المرء رؤية الظواهر القائمة – بل المعنى الذى يكوّنه المرء بنفسه أيضًا– يطرأ عليها التغيير، حيث تضيف الملاحظة بعدًا جديدًا لما تتم ملاحظته، وبالتالى تبدأ فى تغييره. إلا أن مثل هذا التغيير لا يؤدى إلى الانتشار، بل إلى معنى جديد، وهذا المعنى لا يتم تجميعه وفقًا لقواعد تنظيمية أو تكوينية(٥٥) خاصة بإطار مرجعى ما أو دالة عليه؛ إذ تحكمه بنية تسمح بالمصادفات؛ فالصلات بين المواقف المعطاة لا يتم عرضها صراحة، وبالتالى فهى عرَضية بطبيعتها. والقاعدة العرَضية – التى تختلف عن القواعد التنظيمية والتكوينية– لا تقدم مسارًا يجب اتباعه، بل تشير فقط إلى المسارات التى لا ينبغى اتخاذها. وقدرة القارئ هى التى تساعد على تضييق دائرة الاحتمالات وهو الذى يقدم «قانون» القاعدة العرَضية.(٥٦) وفى نفس الوقت فالتحديد السلبى لهذه القاعدة هو الذى يحكم نطاق الجشتالتات التى قد تنشأ عن نفس النص. وإذا لم يكن للنص الأدبى معنى محدد فهذا «القصور الظاهرى» هو المادة التى تساعد النص على أن يكون له معنى فى سياقات شتى.

هوامش

[١] وردت فى Mariam Allott, *Novelists on the Novel* (New York, 1966), p. 20.

2 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* (New York, 1969), pp. 119.
وهو ينسب هذه الملحوظة لرينيه كليريم

3 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theoryie* Gesammelte Schrift(Frankfort, 1970), p. 499.

4 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* , transl. by G. Memmert (Frankfort, 1973), p. 46.

[٥] المصدر نفسه، ص ٣١.

6 S. J. Schmidt, *Bedeutungund Begriff.ZurFundierungeinsprachphilosophischen Semantik* (Brunswick, 1969), p. 139.

[٧] للمزيد عن هذا المثال انظر الباب الثالث بالجزء الثانى والباب الثامن بالجزء الرابع من هذا الكتاب.

[٨] هذه هى العوامل التى يذكرها كومر فى موقف لغوى عملى نفعى من تفسير التماسك النصى؛ وتم إيجازها فى S. J. Schmidt, *Texttheorie* (UTB 202) (Munich, 1973), p. 158.

[٩] ورد تفسير هذا المصطلح وصلته بدلالات النص الأدبى فى Ju M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (UTB 103), transl. by R. D. Keil (Munich, 1972), pp. 216f.

[١٠] ورد تفسيرمفصل لهذا المصطلح فى . Aron Gurwitsch, *The Field of Consiousness* (Pittsburgh, 21964), pp. 150ff

11 Rudolf Arnheim, *Art and the Visual Perception* (Berkeley and Los Angeles, 1966), pp. 46f.

انظر عملية بناء التوافق كما وردت بالباب الخامس فى الجزء الثالث.

13 Jean-Paul Sartre, Das Imaginare Phanomenologische Psychologie der Einbildungskraft, transl. by H. Schyneberg (Reinbek, 1971), pp.220f.

14 John Preston, The Created Self. The Reader's Rolein Eighteenth-Century Fiction (London, 1970), P. 114.

وانظر أيضاً تفسيرنا لهذه العملية فى The Implied Reader ص ٥ - ٤أ .

15 Victor Sklovskij, "Kunst als Verfahren", in Texte derrussischen Formalisten I, J. Striedter, ed (Munich, 1969), p. 15.

16 Sartre, Das Imaginäre, pp. 86, 118, 135, 179.

[١٧] المصدر نفسه ، ص ٢٢٥ .

[١٨] لمزيد من التفاصيل والمراجع عن هذا الموضوع انظر مقالنا بعنوان:

Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction, in Aspects of Narrative (English Institute Essays 1971), J. Hillis Miller, ed. (New York, 1971), pp. 14ff.

19 Siegfried Kracauer, Theorie des Filmes, transl. by Friedrich Walter and Ruth Zellschan (Frankfort, 1964), pp. 237f.

٢٠ لمزيد من التفاصيل عن هذا التكنيك انظر

Iser, The Implied Reader, pp. 234-56.

21 Hilary Corke, "New Novels," The Listener 58, Nr. 1483 (1957): 322.

22 Lotman, Strukturliterarischer Texte, p. 201.

23 Béla Balazs; Der Geist des Filmes, transl. by Knapp (Halle, 1930), P. 46.

٢٤ تقوم هذه الملحوظة على العلاقة العامة بين الكلمة والمعنى كما وصفها جورفيتش (Gurwitsch, Field of Consciousness, pp. 262f) فى مناقشته لنظرية ستاوت عن المعنى ، وهى نظرية لا تزال تلعب دوراً أساسياً فى الأبحاث الحالية عن القراءة :

«إن حاملات المعنى هى على سبيل المثال الكلمات المطبوعة على الورق ، حيث يؤدى إدراك الكلمات إلى أفعال محددة يتم من خلالها فهم الفكرة المعبر عنها . فإذا تم فهم الكلمات على أنها رموز ذات معنى وليست مجرد علامات سوداء على أرضية بيضاء فهذا مرجعه أن فهم الكلمات يدعم أفعالاً بعينها لفهم المعنى . على أى الأحوال فالكلمات المدركة لا تنتمى بأى حال للمعنى المدرك من خلال هذه الأفعال التى تقوم بدورها على إدراك الكلمات نفسها. وحين نقرأ تقريراً عن أحداث واقعية أو حوار نظرى فالكلمات سواء أخذت لمجرد وجودها المادى أو كرموز، أى من حيث دعمها أفعال فهم المعنى لا تلعب دوراً فى سياق المعنى المدرك. ويتم فهم المعنى هنا من جانبه الموضوعى باعتباره يختلف عن إدراك المعنى. ... على أى حال فليس هناك عنصر لأية وحدة معنى يمكن أن يلعب دور حامل للمعنى سواء فيما يتعلق بذاته أو بوحدة المعنى التى يعد جزءاً منها، فوحدة المعنى ككل وعناصرها يتم إدراكها من خلال أفعال بعينها تقوم على إدراك حامل المعنى. ولنفس السبب فليس هناك حامل للمعنى يستطيع أن يمثل جزءاً من المعنى الذى يحمله».

٢٥ انظر المصدر السابق، ص ٣٧٥-٣٠٩.

Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art* (Berkeley and Los Angeles, 1967), p. 239f.

٢٧ للاطلاع على مناقشة لمشكلات تغير الصلة والتخلى عن الصلة الموضوعية انظر Alfred Schülz, *Das Problem der Relevanz* , transl. by .A. v. Baeyer (Frankfort, 1970), pp. 104ff., .145ff..

28 Henry Fielding, *Tom Jones* , II, 6 (Everyman's Library; London, 1962), pp. 57ff; Michael Irwin, Henry Fielding. *The Tentative Realist* (Oxford, 1967), p. 137

حيث يتخذ من ذلك الإخفاق مناسبة للتحكم فى موقف القارئ.

29 Henry Fielding, *Tom Jones* , III, 7, p. 92 and XVIII, Chapter the Last, p. 427.

٣٠ وحتى فيما يتعلق بالمضمون يمكن التوصل الى اتفاق ذاتى فيما يتصل بما يحوله التفاعل. ففى حين يظل التفاعل خاضعاً لسيطرة بنية التيمة والأفق فان تسلسل وجهات النظر المتحولة داخل كل مجال يؤدى إلى احتمال النظر إلى صرامة المبادئ المعيارية للأنساق الفكرية للقرن الثامن عشر على أنها تعرقل اكتساب الخبرة، وتهدد عفوية البطل بتركه دون أى توجيه فى مغامراته. من ثم فالمعايير السائدة تشكل خطراً على صون الذات، لأنها تكبت عنصر الصدفة فى الحياة والذى يقع وراء نطاق فعاليتها. ومن ناحية أخرى فالبطل

يجعلنا على وعى تام بالخطر الذى يتهدد صون الذات الذى ينشأ عن الإفراط فى العفوية (مهما كانت تتسم بحسن النية) فى مسار التجربة. من ثم فصون الذات لا تضمنه المعايير السائدة ولا ردود الأفعال العفوية، بل يضمنه نمط من السلوك ينجم عن التحكم فى الذات وسط تغير التجارب.

٣١ للاطلاع على مصادر فى هذا الصدد انظر F. T. Blanchard, *Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism* (New Haven, 1926); and Heinz Ronte, *Richardson and Fielding. Geschichte ihres Ruhmes*(Kölner Anglistische Arbeiten 25) (Leipzig, 1935).

32 Jean Piaget, *Der Strukturalismus* , transl. by L. Häfliger (Olten, 1973), p. 134.

٣٣ للمزيد عن هذه المصطلحات انظر Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 41963), pp. 211ff., 339ff.

٣٤ لمزيد من التفاصيل انظر Iser, *The Implied Reader* , pp. 101-20.

35 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (London, 1966), p. 219.

٣٦ للمزيد عن هذه الوظيفة انظر Lotman, *Struktur literarischer Texte* , pp. 144ff., 207, 267.

37 Theodor W. *Adorno, Negative Dialektik* (Frankfort, 1966), p. 389.

38 Gerda Zeltner, *Im Augenblick der Gegenwart. Moderne Formen des französischen Romans* (Frankfort, 1974), p. 76.

٣٩ للمزيد عن المقدمات المنطقية التى تقوم عليها المناقشة التالية انظر Iser, *The Implied Reader* , pp. 179-233.

٤٠ انظر مثلا الأحكام التى يستشهد بها أومبرتو إيكو فى كتابه *Das offene Kunstwerk* , pp. 343-89، وخاصة المأخوذة عن بلاكمر وكورتياس، ص ٣٦٣.

41 Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil* (Hamburg, 1958), p. 97.

42 Sartre, *Das Imaginäre* , p. 207.

43 Henry Fielding, *Joseph Andrews* , 1, 3 (London, 1948), p. 5.

44 Sartre, *Das Imaginäre* , pp. 284f.

45 Fielding, *Joseph Andrews* , III, 1, p. 144.

٤٦ للمزيد عن المقدمات المنطقية التى تقوم عليها المناقشة التالية انظر Iser, The Implied Reader , pp. 136-52.

47 Michael Riffaterre. *Strukturale Stilistik* , transl. by Bolle (Munich, 1973), p. 250.

48 Cavell, *Must We Mean What We Say?* p. 120.

٤٩ للمزيد عن هذا الموضوع انظر مقالنا "The Pattern of Negativity in Beckett's Prose" , *The Georgia Review* 29 (1975): 706-19.

50 Hugh Kenner, *Samuel Becket: A Critical Study* (New York, 1961), p. 165.

51 S. Freud, "Die Verneinung," in *Gesammelte Werke* 14 (London, 1955), pp. 12, 15.

[52] M. Merleau Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, transl. by H. W. Arndt (Reinbek, 1967), p. 38.

[٥٣] المصدر نفسه، ص ٨٤.

Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 158.

[٥٥] للاطلاع على هذه القواعد ووظيفتها انظر John R. Searle, *Speech Acts* (Cambridge, 1969), pp. 33-42, 185, 186.

[٥٦] يقول لوتمان (Lotman, *Struktur literarischer Texte*, p. 108) فى سياق آخر: «من هذا المنطق السيميوطيقى يستحق تاريخ تلقى وعى القارئ للنص مزيداً من الاهتمام. فاستمرار ظهور قوانين جديدة تحكم وعى القارئ يقابله ظهور مماثل لمستويات دلالية جديدة فى النص».

مصطلحات وردت بالكتاب

actualization	إضفاء سمات الوَاقع
aesthetic effect	التأثير الجَمالىّ
aesthetic response	الاستجابة الجَماليّة
apostrophe	مُناجاة
approach	مَوقف، تَوَجُّه
availability	بلوَرَة
codification	تَرميز
communication	تَواصُل
concretization	التَّحويل الى شَىْء تُدركه الحوَاسّ
connotative	دِلالىّ ضِمنىّ
constative act	عبارَة تَركيبيَّة
convention	عُرف، شَىْءٌ مُتَعارَفٌ عَليه
correlate	لازِمة
declarative sentence	جُملَة تَقريريّة
deductive	استِدلالىّ
denotative	دِلالىّ ظَاهِر
deviationist theory	النَّظَريّة الانحِرافيّة
encoded	مَرمُوز (علَى شَكل رُموز)
equivalence	مُماثَلة
fictitious reader	القارِئ المُفترَض
good continuation	حسن المتابعة
heuristic	استِكشَافىّ، يساعِد على كَشف الكَوَامِن
ideational activity	النَّشاط التَّصوُّرِىّ

illocutionary act	فعل غير تعبيرىّ
implied author	المؤلف الضمنىّ
indeterminacy	إبهام
inductive	استقرائىّ
interpretation	تأويل
intersubjectivity	الذاتية المتبادلة
irrealization	اللا إدراك
literary speech	لغة الأدب
locutionary act	فعل تعبيرىّ
metalanguage	لغة فوقيّة
negation	النفى
nodal point	العقدة
norm	معيار
objectification	موضعة، تشيئ
objectivity	الموضوعيّة
performative act	عبارة أدائيّة
perlocutionary act	فعل تعبيرىّ حرفىّ
phenomenological theory	نظريّة الظواهر
postulate	مسلّمة، أمر مسلّم به
potential	كامن؛ المعنى الكامن
pragmatic	نفعىّ؛ تداولىّ
pragmatism	النفعيّة؛ التداوليّة
presentness	الحاليّة، المضارعة
procedures	الثوابت
protension	التوتّر القبلىّ
receiver	متلقٍّ

reconstruction	إحياء
referential	مَرجِعيّ
reification	تَشييء (تَحويل المُجرّدات الى ماديّات)
representation	التّجسيد
response	استجابَة، رَدّ فِعل
retention	تَذكُّر
self-reference	المَرجِعيّة الذّاتية
semanteme	وِحدَة دِلاليّة
significane	مَدلول
speech act	فِعل الكَلام
standard	النّموذَج القِياسيّ
standard language	اللّغة المِعياريّة
structure	بِنيَة
subjectivity	الذّاتيّة
subplot	حَبكَة ثانَويّة
symmetry	السّيمتريّة (التّماثل)
systematization	تَصنيف، تَرتيب مِنهَجيّ
thought system	نَسَق فِكريّ
transition	مَقطَع انتِقاليّ
transmitter	راوٍ
vantage point	مَيزَة: نُقطَة تَميُّز
verbal	حَرفيّ

المحتوى

جـ. علم ظواهر القراءة
معالجة النص الأدبى

ء. التفاعل بين النص والقارئ
البنية التواصلية للنص الأدبى

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

العنوان	المؤلف	المترجم
السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ترباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى

صاحبة اللوكاندة	كارلوس جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان
موت أرتميد كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر

(تحت الطبع)

الشعر الأمريكى المعاصر
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
المدارس الجمالية الكبرى
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
عدالة الهنود
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون فى الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف

من المسرح الإسبانى المعاصر
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
حكايات ثعلب
شامبليون (حياة من نور)
الحورية الهاربة
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
آلة الطبيعة
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
أيديولوجى
تاريخ الكنيسة
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علماً جديداً
مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

رقم الإيداع ٤٩٤٥/٢٠٠٠
I.S.B.N.
977-305- 200-1

مطابع المجلس الأعلى للآثار





DER AKT DES LESENS

تحرك القراءة سلسلة كاملة من الأنشطة تعتمد على
كل من النص وعلى ممارسة بعض الملكات الإنسانية
الأساسية. والتأثيرات والاستجابات ليست سمات متأصلة فى
النص ولا فى القارئ؛ فالنص يمثل تأثيراً محتملاً يتم التوصل
إلية من خلال عملية القراءة. وقطبا النص والقارئ يشكلان
بالإضافة إلى التفاعل الذى يحدث بينهما أرضية قد تقوم عليها
نظرية للتواصل الأدبى. فمن المفترض أن العمل الأدبى شكل من
أشكال التواصل؛ فهو يتصل بالدنيا وبالبنى الاجتماعية
السائدة وبالأدب. ويكمن هذا التداخل فى إعادة ترتيب هذه
الأنساق الفكرية والاجتماعية التى يثيرها النص؛ وإعادة الترتيب
تكشف عن التواصل باعتباره هدفاً، وهى تتم من خلال عدد من
التعليمات المحددة. وأى وصف لعملية القراءة لابد أن يلقى
الضوء على الانفعالات الأولية التى يثيرها النص فى نفس القارئ،
وضرورة التزام القارئ بالتعليمات تشير ضمناً إلى أن معنى النص
هو شئ مفكك عليه أن يجمع أجزاءه.

تصميم: عاطف عبد الحفيظ